خالدة سعيد

منير أبو دبس



منير أبو دبس

والحركة المسرحية في لبنان

1975-1960

مدرسة المسرح الحديث

نشكر

لجنة مهرجانات بعلبك الدولية

ودار الآداب– بيروت

مراجع هذا الكتاب:

1- الحركة المسرحية في لبنان 1960-1975،

كتابة خالدة سعيد،

الناشر لجنة مهرجانات بعلبك الدولية.

2- الاستعارة الكبرى في شعرية المسرح،

كتابة خالدة سعيد،

الناشر دار الآداب– بيروت.

ISBN: 978-2-906209-15-2

Théâtre Antioche

دار نلسن للنشر والتوزيع

٠١٧٣٩١٩٦

خالدة سعيد

منير أبو دبس



منير أبو دبس

والحركة المسرحية في لبنان

1975-1960

مدرسة المسرح الحديث

الفصل الأول

قصة البداية

معهد التمثيل الحديث

مهرجانات بعلبك الدولية/ لجنة المسرح الحديث

لقاءات

عام ١٩٥٨ التقى المسرحي منير أبو دبس، في باريس، وبينما كان يعمل في التلفزيون الفرنسي، رنيه أوري (Rene Huri) الذي كان آنذاك يهيئ لافتتاح أول محطة للتلفزيون في لبنان (هي شركة التلفزيون اللبنانية).

كان هذا اللقاء مناسبة طلب فيها أوري من أبو دبس الذهاب إلى لبنان والعمل في التلفزيون اللبناني. عام ١٩٥٩، لَمّا عاد أبو دبس إلى لبنان، في مهمّة مؤقتة التقى بأنطوان ملتقى أستاذ الفلسفة المأخوذ بالمسرح، وبدأ التعاون بينهما. كانت بداية التعاون مسرحية **ماكبت** التي أخرجها منير أبو دبس في التلفزيون ولعب فيها أنطوان ملتقى دور **ماكبت**. استقبلت الصحافة هذه المسرحية استقبال حدث مهم ونشرت أخبارها والتعليقات عليها في الصفحات الأول.

في هذه الزيارة إلى بيروت يتعرّف أبو دبس إلى عدد من الشبان الذين سيتميّزون فيما بعد كفنانين تشكيليين أو كمسرحيين ويتعاون معهم. كان ذلك في

مقهى لا باليت La Palette، في البرج، الذي كان يرتاده الفنانون. أول هؤلاء عارف الريس الذي كان صديق أبو دبس[1] وناظم جبران وجلال خوري ولطيفة ملتقى ومادونا غازي وكريستيان غازي ورضى خوري إضافةً إلى أنطوان ملتقى.

هذه الإقامة القصيرة في بيروت وعرض مسرحية **ماكبث** بمستواها الرفيع المباغت لفتت النظر إلى نوعية عمل أبو دبس وخبرته في المسرح وتقنيات الخشبة. فلم يكد يرجع إلى فرنسا حتّى وصلته رسالة من عاصي الرحباني وصبري الشريف؛ وفي الرسالة يطلبان منه العودة إلى لبنان في الصيف ليكون مستشاراً فنياً في العمل الذي يقدّمه الرحابنة في إطار مهرجانات بعلبك الدولية. هكذا حصل أبو دبس على إجازة وعاد إلى لبنان للقيام بعمل محدّد كخبير فني في مسائل الإضاءة وتقنيات الخشبة، وذلك ضمن حدود العرض المعيّن لذلك العام.

في بعلبك وفي المرحلة الأخيرة من إعداد الخشبة للعرض، جاءت إلى درج معبد جوبيتر في القلعة سلوى السعيد رئيسة لجنة الفولكلور وكلّمت أبو دبس. قالت له: أخبروني عنك كمسرحي. ماذا تريد أن تعمل؟ "أجاب بأنه سيواصل العمل في المسرح. ثمّ طرحت عليه سؤالاً ثانياً: ماذا تطلب أو ماذا تشترط لكي تبقى وتعمل في لبنان؟ فأجابها على الفور وبوضوح: أريد مدرسة.

لَمّا عادت سلوى السعيد لمقابلته، بعد يومين من ذلك اللقاء، كانت قد عقدت اجتماعاً مع أعضاء اللجنة توصّلوا في نهايته إلى مشروع قرار. واستطاعت أن تبلغه الجواب:

[1] في اللقاء مع عارف الريّس تحدّث عن أبو دبس وقال إنه في أوائل الخمسينات، بباريس كان يكتب شعراً سريالياً. وقال إن أبو دبس في سنوات عمله المسرحي في لبنان ظلّ مشغولاً بالأسئلة نفسها.

سنقدّم لك المكان والتسهيلات لإنشاء مدرسة، فوافق بلا تردّد. واتفقا فوراً على موعد لتسلُّم القاعة.

لقد ركّز منير أبو دبس في اللقاءات العديدة التي عقدها معه على مدى خمس وعشرين ساعة أو أكثر، ركّز على ما سبق ذكره من الأحداث واللقاءات التي جاءت به للعمل في المسرح اللبناني. وهي لقاءات مهمّة أتاحت لمسيرته الفنية وتكوينه الطويل الواعي أن تجد أفضل الفرص لتحقيقها.

أبو دبس في نظر اللجنة

توفّرت في منير أبو دبس مجموعة شروط:

كان مأخوذاً بالمسرح، طموحاً، قادماً من قلب الحركة المسرحية الأوروبية وبحوثها. وكان، إلى ذلك، مسحوراً باللغة العربية الفصحى وموسيقاها وحضورها الاحتفالي، ولم يكن راغباً في تظاهرات مسرحية صارخة أو نجومية، بل يشترط إنشاء مدرسة، مع كل ما يعد به هذا الشرط من استمرارية ونموّ. كما كان مستعدًّا للتفرغ الكامل. وهذا ما جعله يشكّل، مع **معهد التمثيل الحديث** حجر الأساس للمشروع الذي تطلّع إليه الآباء الثلاثة للجنة المسرح العربي المنبثقة عن **لجنة مهرجانات بعلبك الدولية؛ سلوى السعيد، سعاد نجّار وفؤاد صرّوف**. انضمّ إليهم عضوان هما: **جانين ربيز والمهندس واثق أديب**، كما رافقت اللجنة **ساميا أبو الجبين** منذ البدء.

معهد التمثل الحديث

انطلق مشروع معهد التمثيل الحديث بكامله ولا رصيد له إلاّ المخرج ورخصة المدرسة وأحلام واسعة.

فبعد تأسيس هذا المعهد وإنشاء **فرقة المسرح الحديث**، جاء النجاح الباهر والمفاجئ لأول عرض تقدّمه الفرقة. وصادف تقديم هذا العرض في المغرب ضمن إطار مهرجان دولي هو مهرجان "وليلي" (ڤولوبيليس) في حزيران ١٩٦١ (كما سنرى لدى الكلام على أعمال هذه الفرقة). كان هذا امتحاناً لقدرة الفرقة الوليدة، وبرهاناً على أنّ الانطلاقة الحقيقية للمسرح الجديد قد بدأت.

هكذا بدأ التفكير في مستقبل المسرح ونقل المغامرة الأولى إلى مستوى الحركة التاريخية.

نهج العمل ومواجهة المشكلات

1- **المشكلة الأولى** التي تتصل بالبنية المسرحية الأساسية من إعداد ممثلين، وإخراج، وسائر النواحي السينوغرافية، تولاّها منير أبو دبس متعاوناً مع فنانين تشكيليين وفرق باليه وتقنيين آخرين كانوا حاضرين في الميدان الثقافي اللبناني. وهو ما نراه في الفصول اللاحقة.

2- **المشكلة الثانية** كانت مشكلة النص المسرحي. وقد عولِجَت بشكلٍ أوّلي عن طريق الترجمة عن الريبيرتوار العالمي على أيدي شعراء كبار مثل أدونيس وأنسي الحاج... (كما سنرى في الفقرة الخاصة بالترجمة).

3- **المشكلة الثالثة** كانت إيجاد المكان المسرحي المناسب. لم يكن العرض ممكناً في المسرحين الباقيين في المدينة أي مسرح التياترو الكبير ومسرح فاروق، بسبب مستوى الأعمال التي اقترنت بهما منذ نهاية الأربعينات. وظلّ منير أبو دبس مدة سنوات يرفض العرض في قاعات الجامعات، كان يخشى أن تؤخَذ أعماله كاستمرار للمسرح السابق. أراد عبر المكان المسرحي المنفصل والمتميّز عن تلك الأماكن السابقة أن يؤكّد انقطاع أعماله وجدّتها.

من جهة ثانية، كان اختيار قلعة بعلبك للعروض العالمية يقدّم مِثالاً ناجحاً ومشجعاً. وبدا تقديم العروض في المواقع الأثرية حلاً جذّاباً ومغنياً من جهة، لأن الموقع الأثري يغذّي الامتداد الزمانيّ المكانيّ للعمل المسرحي فيما ينتزع الأطلال من حصرية زمنها الماضي، ويؤكّد حضورها الممكن في زمن راهن، ويخرج هذا الحضور إخراجاً احتفالياً. لكنّ تلك المواقع، لبُعدها عن المدينة حدّدت نوعية الجمهور وضاعفَت شروط الإقبال.

4- **المشكلة الرابعة** كانت مشكلة الجمهور، فهذا المسرح المثقّف الذي تخيّر من الأعمال ما اصطلح على أنه الذرى في الموروث الكلاسيكي الغربي، وقدّمها بأسلوبٍ يندرج ضمن المنظور الفنيّ الغربيّ ويعتمد المعايير الغربية، هذا المسرح لم يجتذب جمهوره بسهولة. فهو لم يكن قادراً على استقطاب جمهور شعبي نظراً لطبيعة عروضه، ولبعد مواقع العرض عن أماكن التجمّع الشعبي، ولا كان موجّهاً لطلاب المتعة السهلة في المسرح. والجمهور المفترض لهذا المسرح، أي النخبة المثقفة، لم يكن يثق بإمكان قيام مثل هذا المسرح باللغة العربية. لقد كانت للمسرح العربي صورة في

الذاكرة تراوح بين مسرح المدارس التعليمي الذي غلب عليه الجمود ومسرح المدينة الذي غلبت عليه الخفّة والاستعراضات، منذ أواخر الأربعينات.

أثبت في هذا السياق مقاطع من كلمة كتبها المؤرّخ الراحل يوسف ابراهيم يزبك بمناسبة حضوره مسرحية **هملت** في جبيل ونشرها في جريدة "اليوم":

"إلى السيدة سعاد نجار رئيسة لجنة التمثيل الحديث رعاها الله،

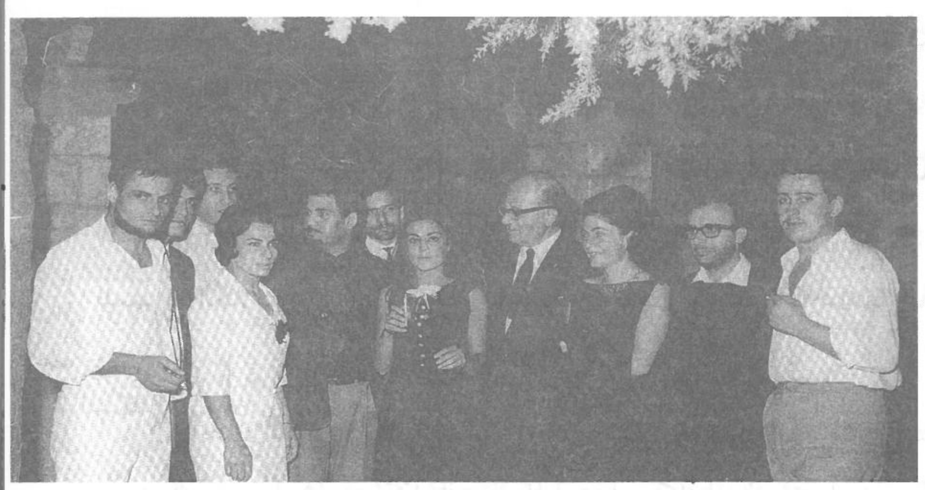
سيدتي، كان عليّ أمس، حال وقوف مئات الأكفّ عن التصفيق الصاعق، تحية شكر لممثّلي **هملت** في جبيل أن أسرع إليك لأشكرك على لفتتك الكريمة التي سمحت لي بأن أعيش مع زوجتي ثلاث ساعات هي في أبسط تعبير: من ساعات العمر (...).

فمسرحية **هملت** ليست شربة ماء... ويقولون عنها إنها لمن أصعب المسرحيات العالمية (...). نعم إن تلك الأسباب جعلتني خائفاً من الفشل- سامحيني وليسامحني الممثّلون مفخرة بلادي- ولكن هؤلاء الأبطال بدّدوا مخاوفي منذ بدأ التمثيل.

الصحيح كل الصحّة: أن قلمي عاجز عن شكرك وشكرهم لقد أتيح لي أن أعيش في أوروبا، ولا سيما في باريس، وأشاهد أحسن المسرحيات في أكبر المسارح صيتاً وعظمة فلا أُبالغ في قولي إني لم أرَ كبيرَ فرق بين نجوم الغرب و"مبتدئي" جبيل (...). وكم هزّني أن يبدع شبابنا، ويرغموننا على التصفيق بحدّةٍ وحماسة وإطالة".

سعاد نجار في شهادة حيّة

"فكرة الاهتمام بمسرح لبناني عربي ضمن نشاط **المهرجانات** كانت ابتداءً فكرة سلوى السعيد، تبنّينا الفكرة فؤاد صروف وأنا. لَمّا التقت سلوى السعيد المسؤولة عن **لجنة الفولكلور** بمنير أبو دبس ونقلت إلينا تفاصيل اللقاء أحسسنا أننا عثرنا على حجر الأثاث (...).



من اليمين: أنيس سماحة، نبيل معماري، سعاد نجار، فؤاد صرّوف، رنيه ديك، رمزي داغر، منير أبو دبس، رضى خوري، ميشال نبعا، أحمد بدير، أنطوان كرباج

في السنتين الأوليين كان **معهد التمثيل الحديث وفرقة المسرح الحديث** تابعاً **للجنة الفولكلور** التي تترأسها سلوى السعيد (...).

تركنا لمنير أبو دبس حرية الخيارات الفنية وتنظيم شؤون المعهد (...). لم نكن نتدخّل في اختيار المسرحيات ولا في أي ناحية فنية وتقنية (...).

المشكلة الأولى التي واجهتنا هي أنه لم يكن أحد من (النافذين والفاعلين) يؤمنوا بإمكان قيام مسرح باللغة العربية، أي مسرح حديث متطوّر على غرار العروض التي قُدّمَت في بعلبك أو شوهدت في أوروبا (...).

ساعدنا كثيراً نجاح العرض الذي قدمته الفرقة الناشئة في مهرجان ڤولوبيليس بالمغرب صيف 1961 وموجة الترحيب والحماسة التي ظهرت في الصحافة (...).

لم يكن في بيروت مسرح مناسب. بدأنا بميناء جبيل الأثري، ثمّ صيدا ودير القمر وطرابلس وبيت مري، وجاءت البداية أعمالاً كلاسيكية مترجمة.

مسألة الترجمة كانت مهمة جداً. كان هناك تخوّف من خطابية اللغة الفصحى ومن خفّة اللغة المحكية. لذلك كلّفنا باستمرار شاعرين كبيرين: أدونيس للمسرح الكلاسيكي وأنسي الحاج للمسرح الحديث ونجحت ترجماتهما نجاحاً كبيراً (...).

أجواء العمل كانت مدهشة، الجميع عملوا بحماس وضحّوا. في الصيف قبل موعد العرض بأسبوعين كنّا نذهب إلى جبيل. كانت الفرقة مع منير أبو دبس وزوجته يسكنون هناك (...).

جانين ربيز كانت مع الفرقة باستمرار. تسكن معهم وتدخل في تفاصيل العمل المسرحي. وفي بعض المسرحيات تولّت الماكياج وصمّمت الأزياء. رافقت الفرقة في بعض رحلاتها خارج لبنان (...).

أذكر عندما قدّمنا في جبيل مسرحية **ماكبت** وهي الأولى في المواقع الأثرية، لم يكن معنا إلاّ مبلغ ألفين ليرة (...). **ماكبت** إذاً كلّفت ألفي ليرة (...).

وخلافاً لما يمكن أن يُظن، كان سكان المناطق أكثر حماسة للحضور من مترفي العاصمة. كانت الأيام المسرحية بالنسبة لهم عيداً. ذات يوم قال لي منير أبو دبس على سبيل النكتة: "هؤلاء الناس (يقصد النخبة) يذهبون إلى بعلبك يشاهدون مسرحية أجنبية غير مهمة ويتساءلون: هل حضرنا مسرحية أجنبية فاشلة أم نحن مخطئون؟ ويحضرون في جبيل مسرحية عربية جيدة ويتساءلون: أهي مسرحية جيدة أم نحن مخطئون؟" (...).

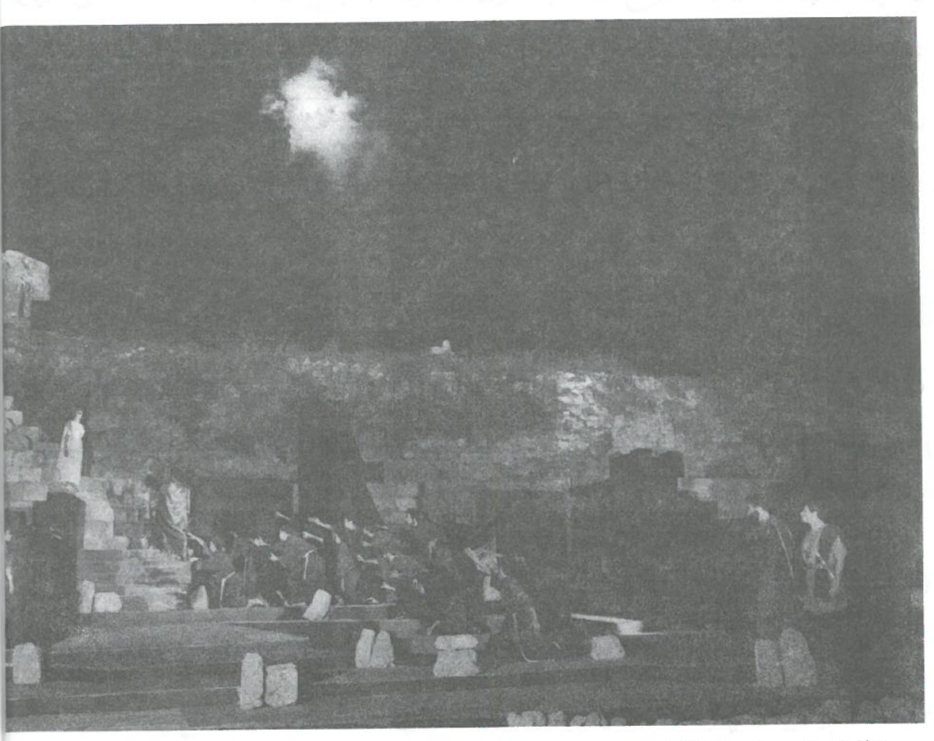
في هذه المسيرة الطويلة بخطى بطيئة أحاطنا أصدقاء وساعدونا بمؤسساتهم؛ **ميشال أسمر مؤسس الندوة اللبنانية**، كان يحضر باستمرار جميع العروض ويتصل شخصياً بالناس للحضور ويعطينا اللوائح، التي تجمّعت لدى **الندوة** على مرّ السنوات. ويتولّى مكتبه كتابة الدعوات وتوزيعها.

كذلك في طليعة الذين ساعدونا الشاعر والمسرحي اللبناني باللغة الفرنسية **جورج شحادة** (...).

كذلك جوزف دوناتو رئيس **مصلحة الانتعاش الاجتماعي** (...).

بالنسبة للمالية استطعنا الحصول على مساعدة من الدولة للمسرح كان نصيبنا منها خمساً وثلاثين ألف ليرة. تمّ ذلك بعد زيارة الأستاذ **كمال جنبلاط وزير التربية والفنون الجميلة** لمعهد التمثيل الحديث (...).

الدعم الكبير والفعّال جاءنا من **الصحافة** التي حضنت المسرح (...). حوّلته إلى مشروع وطني عام ورسالة وطنية (...) اختلفوا على أشياء كثيرة والتقوا على أحضان المسرح".



"الذباب" (جبيل، ١٩٦٢)

الفصل الثاني

منير أبو دبس والمنطلق النظري

الخلفيات الثقافية

تطوّر اتجاه أبو دبس وتوضح في ضوء تكوينه الشخصي وخلفياته الثقافية وخصوصية مسيرته التي قادته نحو المسرح. وإلى هذه الذكريات والخلفيات لا بدّ من العودة، قبل الكلام على **معهد التمثيل الحديث**، والطريقة التي اتّبعها أبو دبس في إعداد الممثلين، وقبل الكلام على تكوين **فرقة المسرح الحديث** وتصوّر أبو دبس لطبيعة الفرقة ونظامها، والعلاقات بين أفرادها ثمّ بينها وبين المحيط، إضافةً إلى العلاقة بالمكان الذي يتمّ فيه العمل.

الصور والمؤثّرات الأولى

في بداية الأحاديث مع أبو دبس طرحت عليه السؤال: "كيف جئت إلى المسرح؟" وهو سؤال سعيت عبره أن أستدرج المسرحي، بشكل لا واعٍ وغير متعمّد، إلى الجواب على أسئلة: لماذا المسرح؟ وأي حاجة يلبي لك المسرح؟ وبأي حلم لديك يرتبط، وكيف كانت تصوّراتك الأولى للمسرح؟ ومن هم أوائل الأشخاص أو المسرحيين الذين أثّروا فيك؟ وماذا موقع المسرح وصورته ونشاطاته في محيطك الأول؟ ومن أية منابع يغتذي خيالك المسرحي؟

وهي أجوبة تساعد في مجموعها على تلمّس خلفيات التطلّعات وجذور الاتجاهات المسرحية.

والكلام متروك الآن لأبو دبس، أنقله مع التعديلات التي يقتضيها الانتقال من الشفوي إلى المكتوب، وكل ما يفترضه ذلك من تكثيف وتنسيق أو حذف وتقديم وتأخير:

"في ذاكرتي صورة مترسّبة منذ كنت في عمر الخامسة. في القناطر القائمة في ساحة الفريكة وُضِعَت ستائر لغاية مسرحية. أظن أنهم كانوا يلعبون **قصة عنتر أو قصة الزير**. وأُقيمَ نوع من القبر له درجات ثلاث. ولسبب أو لآخر وجدت نفسي وراء الستائر. أظن أن هذا أثّر فيّ كثيراً، وبقيت صورة الستائر حاضرة في خيالي مقترنة بالسرّ والغرابة.

"كذلك أثّرت فيّ مشاهد "الجمعة العظيمة" والطقوس القروية حول الموت، "النوبة" [الجوقة] الأناشيد والمسيرات الجنائزية، وما يرافق ذلك ويعقبه من ملتقيات. وفي خيالي حضرت دائماً صور المصاطب المواجهة لوادي الفريكة، كأنها تنتظر من يقف فوقها، وصور البلاّن المشتعل في "عيد الرب" والليل في بساتين البرتقال في أنطلياس.

"أكثر من مرة شدّني مشهد الموت. أردت دائماً أن أعرف أين يذهب الميت، أن أخترق الجدار الذي يفصل عن الما- وراء. كنت دائماً مشدوداً للمشاهدة أو الفرجة: يجتذبني أي تجمّع؛ الحالة التي تربط بين الناس في الجمع كانت تستولي عليّ: في العاشرة من عمري سمعت أنّ شخصاً اسمه عواد سيُشنق قرب العدلية. منذ الفجر نزلت وحدي إلى بيروت، اندسست بين جمهور الحمّالين ورأيت كيف شدّوا رجليه.

"أعياد البربارة كنا ننتظرها. كانت لعبتنا الفاتنة. فيها نلعب، نلبس الأقنعة. شاركت مراراً في هذه الاحتفالات. كنا ندخل البيوت في الأماسي، نعبر الحدائق، نصعد الأدراج التي يوشحها الظل وتحيط بها النباتات الغريبة والأزهار. كنت أجد نفسي في ردهات البيوت الريفية، وفي بيوت أنطلياس، أرى وجوهاً مُلْغِزة نقتحمُ عليها الليل، ويبحث خيالي عن أسرارها".

أنطلياس مطبوعة في ذاكرة منير أبو دبس ومحطة مهمة في مخزونه الخيالي. (في أوائل الأربعينات كان عاصي الرحباني في مشرق الصبا. في أنطلياس يُحضّر مشاهد مسرحية بمناسبة عيد البربارة. أُعطيَ منير أبو دبس فيها، بين عمري السابعة والعاشرة، دور البربارة).

كل باحث عن ساحة لتجلّي الحلم لا بدّ أن يلتقي بالمسرح بشكل أو بآخر. وحين يدخل أبو دبس الكشفية منذ مطلع المرحلة الإعدادية، يشارك مشاركة كبيرة في نشاطاتها، وتدور مشاركاته في حقل المسرح. أمضى ثلاثمئة يوم كشفي للنوم في العراء. كان يذهب مع ميشال المير(٢) للتمثيل في بناءً على طلب الفرقة الكشفية. (...) في مرحلة الدراسة الثانوية أسّس مع جورج شامي(٣) نادياً شعرياً بدافع التأثّر بجبران. وكان النشاط في هذا النادي يتركّز بشكل خاص على القراءات الشعرية.

---

2) ميشال المير ١٩٣٠-١٩٧٤ فنان تشكيلي مصور أساسياً. وله أعمال في النحت تأثّر فيها بالأشكال البدائية ووجهها في اتجاه التجريد.

3) جورج شامي كاتب قصة قصيرة معروف وصحافي. وُلد عام ١٩٣١، تخرّج من مدرسة الحكمة، حرر في صحف "النهار" و"الأسبوع العربي". من مجموعاته القصصية "النمل الأسود" ١٩٥٦، "ألواح صفراء" ١٩٥٨ و"أعصاب من نار" ١٩٦٣.

تابع أبو دبس الدراسة الثانوية في مدرسة الحكمة ببيروت. وكان أستاذه في مادة الأدب العربي حسيب عبد الساتر. وقد أثّر عبد الساتر في ذائقة منير أبو دبس "لأن لفظه كان جميلاً ويكثر من الحركات والتعابير أثناء الكلام". كما قال. وفي تلك المرحلة نفسها درس الرسم مع الفنان قيصر الجميّل[4] أحد أهمّ روّاد الفن التشكيلي في لبنان. وكان الجميّل يدرّس في مدرسة الحكمة. نال أبو دبس جائزة قيصر الجميّل، وهي جائزة أتاحت له أن يَدرُس الرسم في **الأكاديمية اللبنانية للفنون الجميلة**[5] سنة كاملة مجاناً.

في أثناء دراسته في الأكاديمية (وفيما هو يهيء نفسه للسفر إلى باريس لمتابعة دراسة الرسم) كان يرسم أشياء غرائبية من نوع زائر يأتي من الجحيم مثلاً. وكان ينظر إليه قيصر الجميّل الأستاذ في الأكاديمية وكذلك مانيتّي بشيء من الفضول والاهتمام، وسمحا له بالعمل في الغرفة التي تُجمَع فيها التماثيل المخصصة للرسم، وطلبا منه أن "يعمل ما يخطر له".

4) قيصر الجميل (توفي ١٩٥٨).

5) الأكاديمية اللبنانية للفنون الجميلة أسّسها ألكسي بطرس عام ١٩٣٧ وتُعرف باسمها المختصر "ألبا" A.L.B.A.

هذه الغرفة الخالية، إلاّ من التماثيل، كانت نوعاً من مسرح بالنسبة له. يرسم مشاهد وشخوصاً تأتي وتذهب إلى الماوراء، إلى ما وراء الحدود التي يعرفها الناس، ما وراء الحياة وما بعد الموت. قبيل السفر إلى فرنسا عام ١٩٥٠، كان في الفريكة على شرفة البيت المواجهة للوادي والجبل، في لحظة شرود أو حلم يقظة. ما أحسّ به في تلك الوقفة هو الذي دفع به في طريق المسرح. يصف أبو دبس تلك اللحظة بقوله:"لمحت حضوري الجسدي والحضور الفيزيقي للجبل في علاقة مدهشة. وكنت أنا نفسي مندهشاً من حالي وقد خرجت من نفسي. إنها لحظة حضور بينما الجسم يفقد الصلة بالأشياء عاطفياً وحسياً. وكأن الجبل والوادي والسطح الذي أقف عليه وأنا نفسي، جميعاً انتقلنا إلى مكان آخر ومعنى آخر. هذا المكان الآخر وهذا المعنى الآخر بدا لي إشارة إلى المسرح. وفيما بعد ظلّت خشبة المسرح تذكّرني دائماً بهذه اللحظة، بل كأنها هي ذاتها. في مثل تلك اللحظات، لا يعود هناك فرق بين أن يكون الإنسان حاضراً أو واقفاً أم ترك الوقوف وطار في الهواء. لا يعود هناك واقع نهائي مؤكّد. يصير الواقع دائماً ما يجب بلوغه. ويصير المسرح بحثاً عن الواقع الذي يجب بلوغه. وهو البحث الذي يولّد الفرح والسعادة أو النشوة الفنية".

في أمثال هذه الانطباعات والذكريات التي يقدّمها منير أبو دبس نجد جذور رؤيته الطقوسية للمسرح. المسرح كما رآه وكما يعيشه يذكرنا بمفهومه البعيد البدئي، يذكرنا على الأقل بالمبدإ الذي تقوم عليه مسارح في الشرق الأقصى، أي الاستدعاء والاستحضار والتواصل أو انتظار التحوّل. بالنسبة لمنير أبو دبس يطلّ الأمل وتطلّ الحقيقة ومن ثم المعرفة، من تماس أو استشراف في مكان له قدسية، هو خشبة المسرح. هذا ما ينبغي أن نذكره باستمرار ونحن نتابع مسيرة منير أبو دبس المسرحية.

باريس

حين يذهب منير أبو دبس إلى باريس عام ١٩٥٠ سوف يتحرّك بين الأدب والرسم والمسرح، قبل أن يستقرّ نهائياً في المسرح. دَرَس في المدرسة الوطنية للفنون الجميلة[6] Ecole Nationale des Beaux-Arts، ثم في مدرسة روجيه غايّار Roger Gaillard للمسرح، وبعد ذلك في الكونسرفتوار؛ كما درس في السوربون الأدب الكلاسيكي وانتمى إلى فرقة السوربون للمسرح القديم. مع هذه الفرقة قام بجولات لتقديم مسرحية **الفرس** لآشيل. وقد لعبتها الفرقة في اليونان، في أثينا وفي إبيدور Epidaure نفسها، على المسرح الذي كان آشيل يقدّم عليه مسرحياته. وفي باريس تعرّف على أعمال فيلار Vilar وعلى منحى ستانسلافسكي Stanislavsky. وسوف يمارس المسرح ويجد أدواراً صغيرة بل يكسب عيشه من المسرح...

ما سوف يرسم المنحى الواضح لمسيرة أبو دبس المسرحية هو التعرّف إلى اتجاه ستانسلافسكي، كما يتمثّل في كتابه **إعداد الممثل**، وإلى اتجاه غوردون كريغ بعد أن قرأ مجموع أعماله. وثمّ هناك تأثيرات ستنتطبع أو تندمج في مشهد ليلي لمسرح خالٍ هو **مسرح سارة برنار** بباريس. عن هذا يقول: "كنت أعمل في فرقة وأقوم بدور صغير في مسرح سارة برنار، هو دور ضابط في مسرحية **قيصر وكليوبترا** لجورج برناردشو. وقد لعب فيها جان ماري Jean Marais دور قيصر. ذات يوم بقيت في الصالة وهي

[6] بتاريخ ٨ آذار ١٩٧٣ وفي نادي الشراع بأنطلياس تحدّث أبو دبس وقدّم قصة حياته مع المسرح وقيّم تجربته المسرحية، راجع لسان الحال، عدد ٩ آذار ١٩٧٣.

خالية ومعتمة، وكذلك كانت الخشبة. لا شيء سوى ضوء هزيل. وسحرني الكرسي الجامد الخالي. وأحسست أن هذا الذي أراه، هذا الفراغ المظلم هو المسرح الحقيقي.

"من هنا بدأ كل شيء. منذ ذلك الحين قلت في نفسي يجب أن نتمكّن من القيام بحركة على المسرح (سواء أكانت حركة جسدية أو ضوئية) بدون إزعاج العتمة والسرّ. من هنا أنّ مسرحي ظلّ طيلة سنوات العمل يترلق في اتجاه الصمت والسرّ.

"غير أنني أمضيت خمساً وعشرين سنة من البحث حتّى استطعت أن أكتب:

"إن الحركة يجب أن تتمّ دون أن تقلق السكون.

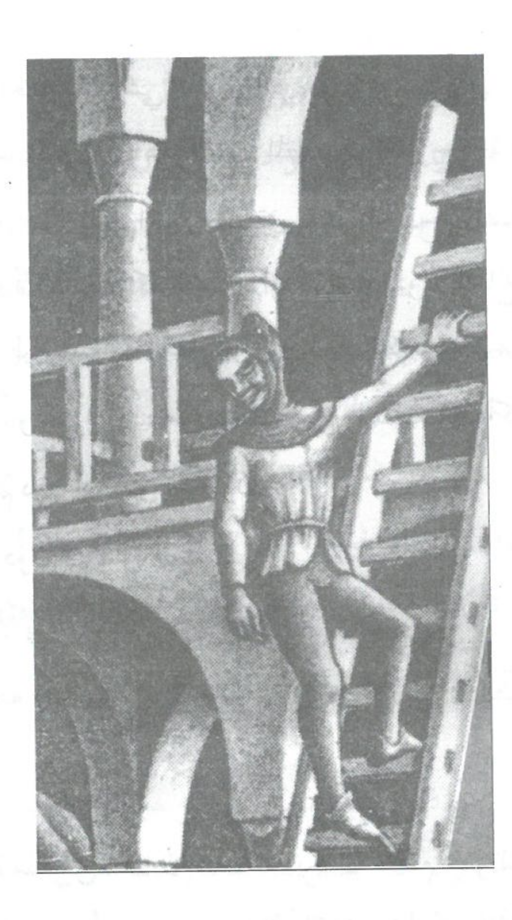
والكلمة يجب أن تقال دون أن تقلق الصمت.

وكذلك الضوء يجب ألاّ يقلق العتم".

"كأن ما نمضي في اتجاهه في المسرح ليس قائماً لا في الحركة ولا في الضوء. إنه في ما وراء ذلك".

هكذا بعد خمس عشرة سنة من ذلك الاكتشاف، يكتب عصام محفوظ الشاعر والمؤلّف المسرحي والناقد: "كان منير أبو دبس يشير إلى القداس الحيّ، والآن وصل إليه"[7]، وذلك بعد مشاهدته لعرض **يسوع، سرّ الآلام** الذي قدّمته **فرقة منير أبو دبس** في كنيسة أنطلياس في نيسان ١٩٧٣.

[7] راجع، عصام محفوظ، جريدة "النهار"، ١٤ نيسان ١٩٧٣.



النظرية ومكوّناتها

كان منير أبو دبس أوّل مسرحي لبناني ينطلق من نظرية مسرحية متكاملة، تتناول مفهوم المسرحة، وعلاقة الخشبة والمشهد المسرحي بالعالم، وعلاقة النص بالعرض وبالسينوغرافيا[8] إجمالاً، ودور الممثل في العملية المسرحية، ومعنى التمثيل

---

8) السينوغرافيا Scénographie كلمة من أصل يوناني Skénographia مكوّنة من جذرين Skênê وgraphia. الأول Skênê يعني خيمة أو مبنى مؤقّت من خشب أو غيره يُعد لإقامة مسرحية. graphia تعني الرسم أو التصوير. ويكون المعنى الأصلي للسينوغرافيا: رسم مكان العرض المسرحي. إذ كان الفنانون اليونانيون يغطون ظاهر البناء المؤقّت (Skênê) بلوحات جدارية كبرى تمثّل المعبد أو القصر، لأن أحداث المسرحيات لم تكن تجري داخل البناء بل أمامه.

السينوغرافيا مصطلح مسرحي عاد إلى الاستعمال محاطاً بالغموض لِما طرأ عليه من تقلّبات على مرّ العصور. وقد توسّع اليوم مدلول السينوغرافيا ليصبح: تنظيم فضاء ما إلى مشاهد.

وفي المسرح تحديداً عاد مصطلح السينوغرافيا ليحلّ محلّ مصطلح الديكور الذي ضاق معناه ومجاله إلى حدود مشاهد المنظور وخداع البصر مع العلبة الإيطالية، أو إعداد مناظر الخشبة. فالثورات المسرحية في مطلع القرن العشرين قد أعادت النظر في معمار المسرح، والخشبة خاصة، هذه الثورات تطلّبت إعادة تصوّر لهندسة الخشبة إعادةً اقتضت معماراً يجعل فضاء الخشبة فاعلاً بل لاعباً ومتدخّلاً في المناخ والدلالة. وهذا يستدعي عملاً فكرياً متأنّياً ينسّق التدرجات والوحدات المكانية والزمنية والحركية باتّفاق مع مرامي المسرحية. السينوغرافيا، بهذا المعنى، هو نوع من عملية خلق استعاري تخيّلي للمجال المسرحي. وهي تشمل، إلى ما تقدّم، خيارات وتصوّرات فنية وتقنية تتناول العمل على الظلّ، والإضاءة والألوان، والقماشة، والمادة، والأشكال المجسّمة والحجوم والفراغات، والخطط، والصوت، والحركة، والمقاييس، والمسافة، والنسب والتأليف الإجمالي. ويعرّفها رئيف كرم موجزاً، بأنها الكتابة البصرية للعمل.

أنظر بشكل خاص M. VAÏS, L'Ecrivain Scénique, Presse de l'Université de Québec, Montréal 1978.

أنظر كذلك مقالات حول الخشبة والسينوغرافيا:

M. Freydefont, B. Faivre, G.CI. François et L. Boucris, in: *Michel Corin, Dictionnaire Encyclopédique du Theâtre,* ibid., pp. 753-759.

وعلاقة الممثل بالدور، إضافةً إلى منهج في إعداد الممثل. كما كان أن أول مخرج مسرحي لبناني بالمعنى الحديث، حيث المخرج هو مؤلّف العرض المسرحي ومبدعه، ينصاع لرؤيته الممثل والنصّ والسينوغرافيا على حدّ سواء، ويقدّم في رؤيته للنص رسالتَه التي ربما طغت على رسالة النص نفسه.

مكوّنات النظرية التي انطلق منها أبو دبس لم تكن من ابتداعه. لكن مجمل النظرة جاءت تأليفاً يوفق فيه بين عناصر منتخبة من نظريات حديثة ثوّرت المسرح والإخراج والعملية المسرحية في القرن العشرين؛ إنه تأليف مبني وموجّه لكي يتطابق مع رؤية أبو دبس القديمة التي تبدو فيها خشبة المسرح "امتداداً للحلم"، ومكاناً للسرّ"، وكذلك مع تأثراته باليوغا (هاتا يوغا) والروحانيات الشرقية.

أثبت في ما يلي مقطعاً من رسالة منير أبو دبس التي وجّهها إلى لجنة مهرجانات بعلبك بتاريخ ١٩٦٠/٩/٢٠ لتكون بمثابة بيان يوضح أسلوب عمله ويقدم مشروعه في المدرسة:

"طريقتنا: إننا نتبع طريقة "التعبير الداخلي"، أي أننا نسعى أولاً لتكوين شخصية الممثل من الداخل.

"أثيرت هذه الطريقة في القرن التاسع عشر، وقد سببت نهاية المذاهب القديمة وانطلاق المذاهب الحديثة. وهي مبنية على معرفة الكائن نفسه وتدريبها إلى أن تصل إلى الوعي.

"إن أول من نادى بهذه الطريقة هو أندريه أنطوان[9] في فرنسا صاحب "المذهب الطبيعي". ثمّ انتشرت فكرته في بلدان أوروبا كلّها، وخاصة في روسيا حيث لاقت إقبالاً لا مثيل له في **استوديو موسكو الفني**. وقد نشر هذه الطريقة ستانسلاسفكي مدير الستوديو المذكور الذي وضع حداً فاصلاً بين المسرح القديم والمسرح الحديث الذي هو مسرحنا اليوم.

"أما في أميركا فقد اتّبعت هذه الطريقة في **أكتورس استوديو**[١٠] الذي يديره إيليا كازان والذي خرّج أقوى ممثّلين أمثال مارلون براندو ومونغمري كْلِفْت.

"وأذكر "جان فيلار[١١]" مدير أول فرقة تمثيلية في فرنسا (T.N.P.) عندما قال: "كل ما نراه على مسارحنا اليوم، إن كان في نيويورك أو في برلين أو في لندن أو في باريس، هو في الواقع ناتج عن فكرة ستانسلافسكي".

---

9) هو أندريه أنطوان André Antoine (١٨٥٨-١٩٤٣) مخرج فرنسي يُعتبر مبتكر الإخراج الحديث وأول من جعل لنص المخرج قيمة مكافئة لنص المؤلّف. لكن شهرته الأساسية قامت على الدفاع عن "مسرح طبيعي". وما يعنيه بمسرح طبيعي هو أن يعيد على الخشبة إنتاج محيط اجتماعي محدد متكامل الهوية والملامح، ويدفع الممثل إلى أن يتحرّك في إطاره حركة طبيعية. وكان أنطوان يرى رأي إميل زولا في أن الديكور المسرحي يجب أن يكون له دور وصف المكان في الرواية الطبيعية أو الواقعية.

10) أكتورس استوديو (Actor's Studio) هو مختبر مسرحي في مدينة نيويورك ويُعنى بالتأهيل التمثيلي ويقدّم مكاناً لطرح الأسئلة حول مناهج التمثيل. ليس هذا الستوديو مدرسة بل ملتقى للتجريب والبحث والتطوير ومواجهة الصعوبات المهنية. أسسه إيليا لويس عام ١٩٤٧. عام ١٩٤٩ التحق به "لي ستراسبرغ" Lee Strasberg كمدرّس فأصبح عام ١٩٥١ المحرّك الفني الأول لهذا المختبر.

ستراسبرغ متأثّر بستانسلافسكي ومأخوذ مثله بالعمق البسيكولوجي للممثل، وبتمثيل يضاهي الحياة ويستبعد الاصطناع. يدفع الممثل إلى أن "يعيش" الدور ويحيي الشخصية. يصعب أن يُعزى نجاح هذا الستوديو في إعداد الممثلين إلى "طريقة" أو "وصفة" طبّقها ستراسبرغ عام ١٩٨٢. Corvin, Dict. ibid.

"أما نحن فلسنا نحبّذ هذه الفكرة لأنها لاقت نجاحاً كبيراً في العالم، بل لأننا نلاحظ ونحن ندرّس في معهدنا تاريخ المسرح أن هذه النظرية جاءت من التطور المسرحي حسب التاريخ ولأنها أقرب الطرق إلى المسرح الحقيقي الذي نتوق إليه".

"أجل إننا نتبع هذه الطريقة لأنها أقرب الطرق إلينا، ولكننا لن نتبناها نهائياً بل نتخذها واسطة لتساعدنا على خلق نظرية جديدة خاصة بنا مع الوقت، وتكون مماشية الطبع الخاص بنا. لأن طريقتنا في الوعي إلى الأشياء، في التفكير، في التخيّلات تختلف كثيراً عما هو عليه سوانا. فلذا سنخلق، إن أردنا أم لم نرد، طريقة جديدة خاصة بنا".

المراجع

منذ الكراسات الأولى التي طبعت بمناسبة تقديم أعمال الفرقة في سنوات ١٩٦١ و١٩٦٢ و١٩٦٣، نجد بوضوح مقتطفات من المراجع النظرية التي تحدّد منطلقات أبو دبس.

كراس ١٩٦١ يقدم **أمسية من المسرح الإغريقي** وهي أمسية تألّفت من مسرحيتين **أوديب ملكاً** لسوفوكل، **وأنطيغون** لجان أنوي، وعرضت للمرة الأولى،

[1] جان فيلار Jean Vilar (١٩١٢-١٩٧١) ممثل ومخرج فرنسي، تسلّم إدارة المسرح الوطني الشعبي Théâtre National Populaire بباريس من ١٩٥١ إلى ١٩٦٣. يُعتبر واحداً من كبار المسرحيين الفرنسيين في القرن العشرين. جعل قضيته الدفاع عن مسرح شعبي للجميع. أسس مهرجان آفينيون عام ١٩٤٧. ولعلّ إنجازه الأهم كونه استعاد للمسرح والعرض المسرحي معنى العيد والاحتفال الشعبي، وقد جعل خشبة المسرح تتخفف من أثقال وزخارف كثيرة. وتتجه نحو المساحة المفتوحة الواسعة وركّز تركيزاً شديداً على الممثل. أنظر J. J. Roubine, Introduction aux Grandes Théories du Théâtre, Bordas, 1990, pp. 118-122.

في المغرب، في إطار مهرجان ڤولوبيليس (وليلي)، بتاريخ ١٥ و١٦ تموز ١٩٦١. نجد في هذا الكراس أقوالاً مقتطفة من ستانسلافسكي ومن غوردون كريغ، بشكل خاص، تمثّل مبادئ أساسية في مفهوم العرض والإخراج والتمثيل. بعض الأقوال مُثْبَت بالنصين الفرنسي والعربي. تقول الترجمة العربية لعبارة مقتطفة من ستانسلافسكي، "ليس للتقليد مكان في الخلق الحقيقي". وجاء بالفرنسية عن ستانسلافسكي نفسه: "ينبغي على الفنان الحقيقي ألا "يلعب" (أو يمثّل) الانفعالات والصور بل عليه أن يتحرّك ويفعل بقوة الانفعالات وفيما هو يبدع الصور". يتكرّر هذا القول في كراس عام ١٩٦٢ بمناسبة مسرحية **ماكبث**.

ومن إدوارد غوردون كريغ (١٨٧٢-١٩٦٦) يثبت في الكراسات الثلاثة على التوالي، هذا المبدأ نفسه مترجماً إلى العربية:

"التعبير الفني عن الألم أشد إثارة في النفس من الألم ذاته. فالوقفات، والقناع، أهم للوصول إلى هذا التعبير من الارتجافات والحركات المصطنعة". نجد كذلك هذا القول لكريغ مثبتاً بالفرنسية:

"وإذا أردت أن ترسم ملابس فلا تستلهم الكتب المختصة: أطلق العنان لخيالك، ألبِسْ شخصياتك على هوى شطحات خيالك".

تظهر كذلك أسماء في مقدّمتها آدولف آپـيّا A. Appia السويسري (١٨٦٢-١٩٢٨). وله في كراس عام ١٩٦٣ بمناسبة عرض مسرحية **الذباب** لسارتر هذان التعليمان:

"المؤلّفون المسرحيون هم كتّاب كلمات... ونحن على درجة من التأخّر تجعلنا نقدّم الكلمة على الحياة وعلى العمل الفني نفسه... ونجرؤ مع هذا أن نتكلّم على فنّ مسرحي".

ولآپـيّا كذلك "... فالحركة هي التي تحقق تلاقي الفضاء والزمن. من جهة جمالية ليس لنا إلاّ الحركة الجسدية، بها نحقّق الحركة الكونية ونرمز إليها. كل حركة غيرها هي حركة ميكانيكية ولا تنتمي إلى الحياة الجمالية".

هذا إضافةً إلى عبارات لأنطونان آرتو وجان فيلار وإيڤريئنوف[12] Evreinoff.

وبالفعل أعلن أبو دبس تكراراً انتماءه إلى غوردون كريغ وإلى ستانسلافسكي. لا يتكلّم منير أبو دبس عن آپـيّا كثيراً، وإن كان في مناسبات عديدة قد استشهد بأقواله. ولكن اعتماده الظاهر والملفت للإضاءة كعنصر أساسي في السينوغرافيا، بل كبديل عن عناصر الديكور مع تركيز على الممثل يرجعه مباشرة إلى آپـيّا الذي كان أول مبتكر لهذا الاتجاه؛ وربما كان يؤكّد على انتمائه لكريغ آخذاً في الاعتبار القرابة بين كريغ وآپـيّا، وكريغ أشمل وأبعد أثراً في المذاهب المسرحية وتاريخ المسرح.

[12] نيكولاي إيفريئنوف (١٨٧٩-١٩٥٣) مؤلّف مسرحي روسي، مخرج ومنظر باحث في مبدإ المسرحة. اعتبر أن غريزة التمسرح لدى الإنسان تسبق ظهور المسرح. هاجر إلى فرنسا عام ١٩٢٥ وترك مؤلّفات حول المسرح الروسي.

السؤال حول نظرة أبو دبس إلى المسرح يكمن في كيفية التوفيق بين كريغ وستانسلافسكي. علماً بأن ثورة كريغ المسرحية قد قوّضت المذهب الطبيعي الذي يُعتبر ستانسلافسكي آخر أقطابه الفاعلين، أو على الأقل المتّصلين به.

إ. غ. كريغ

إدوارد غوردون كريغ E. Gordon Craig مخرجٌ ورائد مسرحيٌّ إنكليزي (١٨٧٢-١٩٦٦)، مارس معظم نشاطه خارج إنكلترا. امتدّ نشاطه في بلدان أوروبية عديدة. أنشأ مدرسة للمسرح في فلورنسا عام ١٩١٣. وفي فلورنسا أصدر مجلة **القناع** The Mask بشكل متقطّع بين ١٩٨٠ و١٩٢٩، وقرأها كبار المسرحيين في الغرب. وانتشرت أفكاره في أنحاء أوروبا، وكان له تأثير كبير، وشكّل حداً فاصلاً بين عهدين. رفض الواقعية في الفنّ وفي المسرح، وبالأخصّ في الديكور كما رفض اللعب السيكولوجي للمثل. اعتمد الديكور الهندسي؛ وعلى غرار آپـيّا جعل الإضاءة عنصراً تصويرياً؛ ومع آپـيّا اعتبر المسرح فنَّ الحركة في الفضاء، ورأى أنه يقوم على الإيحاء الرمزي للخطوط والألوان والإيماءات ولعب الظلال والأضواء.

كريغ، (وآپـيّا كذلك) يتحدّر فكرياً من المدرسة الرمزية التي ترى "الحقيقة العليا غائبة"، وتعتبر أن الواقع المحسوس ليس موطن الحقيقة. فما تكون جدوى مسرح يجتهد في محاكاة الواقع؟ والمبدع هو الذي يعيد بناء العناصر المأخوذة من العالم المحسوس لتصبح إشارة إلى المعاني والحقائق الغائبة.

في هذا الفصل بين الحقيقة والواقع المحسوس دعوة لإهمال محاكاته، والتوقّف عن نقله إلى خشبة المسرح أو الإيهام به؛ وهذه خميرة تحوّل جذرية أدخلتها الرمزية إلى

المسرح(١٣). لقد كانت تلك النظرة بداية استقلالية في غاية الأهمية للخشبة ولوحة العرض. هذه الاستقلالية ستسمح بإعادة النظر في مفهومات المسرح كافة.

ولم يكن هذا بداية استقلال الخشبة ووقائع العرض عن صورة الواقع، راهناً كان أم تاريخياً، وحسب، بل سوف يتغيّر جوهر العلاقة بين المشهد والمشاهد. لن يخاطب المشهد قناعة جمهوره، ولن يعمل على خداع ملَكَة التصديق لديه، بل سيتوجّه إلى خياله وأحلامه(١٤). وهذه النظرة سوف تفتح الباب لعودة المقدّس والأسرار التي طردت من المسرح، منذ بدء الاتجاهات الكلاسيكية وسقوط مسرح الأسرار، في بدايات القرن السادس عشر مع الانقسامات الدينية في أوروبا.

وما دامت الحقيقة العليا غائبة في هذه النظرة، وما دام المسرح (والفن إجمالاً) يُبنى بإشارات لاستحضار هذه الحقيقة أو للتواصل بها، فإن خشبة المسرح ستصبح حيّزَ استحضارٍ لمعنى غائب. ولهذا كان كريغ قد حلم بمسرح- معهد، وبعرض يكون قدّاساً على الخشبة.

غير أن الممثل مستبعد من هذا القداس، لأن كريغ يستبدله بسوبر ماريونيت. السوبر ماريونيت هي البديل المفترض للمثل. وهذا رد فعل عنيف على التمثيل الانفعالي. وسعي الممثل إلى محاكاة السلوك الطبيعي، وإن على مستوى الانفعال، هو ما

[13]) كما يرى ج. ج.. روبين، في كتابه مدخل إلى نظريات المسرح الكبرى، J.J. Roubine, Introduction aux Grandes Théories du Théâtre, Edit. Bordas, Paris p. 107.

[14]) يقول غوردون كريغ في كتابه، حياتي كرجل مسرح: "أول صعوبة يتوجّب قهرها هي أن نجعل الجسد جاهزاً للحركة عندما تزلزل الروح... ولهذا أعطينا الحب، الحب الجبار الذي ينبجس في أعماق القلب ويدفع بالخيال إلى التحرُّك. الحكمة... الذكاء... لا أعرف عنهما شيئاً" G. Craig, Ma Vie d'Homme de Théâtre, traduit de l'Anglais par Charles Chassé, Edit. Arthaud, 1962, p. 105.

جعل كريغ يميل إلى استبعاده، إلاّ إذا تحوّل هذا الممثل إلى آلة صرف بلا عواطف. ومن هنا كانت عبارة كريغ التي كررها أبو دبس بثلاث سنوات متوالية: "الشكل الفني للألم أشدّ إثارة للنفس من الألم ذاته".

عن السوبر ماريونيت يقول كريغ في كتابه **عن فن المسرح** De l'Art du Théâtre، أنها سليلة الأوثان الحجرية القديمة في الهياكل. و"السوبر ماريونيت لا تنافس الحياة، بل تمضي إلى ما هو أبعد منها: إنها لا تمثّل الجسد المكوّن من لحم وعظم، بل الجسد في حال انخطاف. وفيما ينبعث منها روح حي، فإنها تكتسي بجمال الموت".

المسرح عند كريغ ليس ساحة الجسد والأعصاب بل ساحة الظلال. وليست مهمة الممثل تشخيص التمايزات البسيكولوجية الفردية، بل تمثيل القوى بوساطة إشارات مرئية عبر حركات وإيماءات مثقلة بالرمز(١٥). وفي هذا المستوى يقترب الممثل أن يكون نوعاً من السوبر ماريونيت. وتنبغي الإشارة إلى أن نظرة كريغ إلى الممثل واعتبار السوبر ماريونيت نموذجه الأعلى، ظلّت غامضة ولاقت اعتراضات، واضطرّ إلى تعديلها أو إعادة تفسيرها.

المسرح عند كريغ هو أساسياً الفضاء والحركة. الخشبة المعمارية architechtonique تحلّ محل الخشبة التصويرية أو لوحة المنظور التي ترمي إلى

[15]) يثبت غرودون كريغ في كتاب، حياتي كرجل مسرح، رسالة من وليم بطلر ييتس يعلّق فيها هذا الشاعر على إخراج كريغ لأوبرا "آسيس وغالاتيه" Acis et Galatée، موسيقى هاندل Haendel ونصّ جون غاي John Gay (١٦٨٥-١٧٣٢). وفي هذه الرسالة: "المشهد الثاني، حين بوليفيم يقتل آسيس، على درجة من الأبهة الاحتفالية الطقوسية تنتسب إلى فنّ ظلّ دفيناً منذ عشرة آلاف سنة تحت الأهرام" ibid., p. 237.

خداع البصر والإيهام بالواقع. وهي الخشبة التي سيعتبرها خشبة المستقبل أو "الخشبة الخامسة" في سلسلة الخشبات أو الحلبات المسرحية كما يصنّفها. إذ يرى أن هناك حلبة العصور القديمة، ثم ساحة العصور الوسطى، وخشبة الكوميديا ديلارتي، والخشبة الإيطالية (أي المعتمدة على لوحة المنظور أو الخشبة التصويرية). كما يرى أن كلّ مرحلة كبرى في التاريخ تتميّز بخشبة خاصة بها.

ويذهب كريغ إلى أن المخرج ينبغي أن يعمل على تحريك خيال المشاهد لا على إرواء هذا الخيال. ويعتبر المخرج صاحب السلطة المطلقة على العرض والنصّ على السواء. فالمخرج هو الرائي المتفرّد الذي يتصرّف بمختلف عناصر العرض، يتحكّم بها لإنتاج مأثرة فنية. الممثل عنده آلة، عنصر يدخل في الرؤية الكلية للمخرج، كما أن المخرج ليس مُلزماً بأخذ إشارات المؤلف ولا تقسيماته، بالاعتبار، لأنها موجّهة للقارئ ولا تتعدّاه إلى الخشبة.

أدولف آپـيّا

أدولف آپـيّا السويسري (١٨٦٢-١٩٢٨) الذي نشط في المرحلة نفسها ورفض العلبة الإيطالية ولوحة المنظور التي توهم بالمنظر الواقعي، هو أيضاً أحلّ الحجوم محلّ اللوحة. اتّجه نحو مسرحة الأشكال المجرّدة الصافية. فقد صدمته السينوغرافيا الطبيعية التي تتوخّى الدقّة التاريخية، تلك السينوغرافيا التي كانت تعدّ للدراما الفاغنرية المبنية أساساً على مكان وزمان أسطوريين. ومن هنا بدأت ثورته على الخشبة الطبيعية. وجعل الإضاءة مرتكز تصوّره السينوغرافي.

لكن آپـيّا حفظ للنص الدرامي والممثل موقعيهما. واعتبر حركة الممثل هي التي تعطي الفضاء المسرحي شكله. وآپـيّا هو من طليعة المسرحيين القائلين ببعد طقسي للمسرح. صالة المسرح في نظره هي "كاتدرائية المستقبل".

وسوف يكون آپـيّا ملهماً لرعيل من المسرحيين نذكر منهم ڤيلار في فرنسا لا سيما لجهة الإضاءة وتعرية الخشبة. غير أنّ ڤيلار أحلّ الجماليّ محلّ الطقسي الذي تطلّع إليه آپـيّا.

ستانسلافسكي

الركن الأساسي الآخر الذي بُني عليه مسرح أبو دبس هو نظرة كونستانتين ستانسلافسكي (١٨٦٣-١٩٣٨) مؤسس **مسرح الفنّ** في موسكو، إلى الممثل، و**النظام** الذي وضعه لإعداد الممثل.

نظرية ستانسلافسكي في العرض المسرحي تتحدّر من المذهب الطبيعي. لكن ستانسلافسكي سيبقى مأخوذاً بالتأمّل في أسلوبه، ونقد هذا الأسلوب وتطويره. وسيعمل باستمرار لاستبعاد الجمود والوقوع في أنماط أو أساليب محفوظة ومكرّرة. لن يقترب من الحركات الجديدة بقفزات ثورية، لن ينقلب على المذهب الطبيعي، بل سيتحرّك ببطء وتأنٍّ في سلسلة طويلة من التساؤلات وإعادات النظر. وبالنتيجة يمكن اعتبار هذا المسرحي الكبير الحلقة الواصلة بين فهمين أو تصورين للمسرح، وبين تاريخين كبيرين للمسرح. إنه وسيط عظيم بين القديم (المذهب الطبيعي ومسرح الإيهام بالواقع) والجديد (المسرح الفاعل في الواقع). فهو ما برح يتخفف من عناصر المسرح القديم في حركته التطورية المتأنّية، إلى درجة أن جدلاً قام بعد وفاته حول ما

إذا كان قد غيّر نظرته إلى "الطريقة الداخلية". ذلك أن تركيزه على "الطريقة أو التقنية الداخلية" قد حجب أبحاثه حول التقنية الخارجية وكلّ ما يتصل بالمرونة الجسدية والرشاقة والإيقاع أو "الذاكرة الجسدية". وغروتوفسكي الذي بدأ تدربه المسرحي وفق "نظام ستانسلافسكي" يذكر بشكل خاص "الأفعال الجسدية" Actions physiques عنده كما يقول: "نشأت على مذهب ستانسلافسكي: فبحثه المستمر وتجديده المتواصل لأساليبه في الملاحظة، وعلاقته الجدلية النقدية بأعماله الأولى، جعلت منه مثالاً لي. طرح أسئلة هي مفاتيح منهجية؛ غير أن أجوبتنا على هذه الأسئلة تختلف عن أجوبته، بل تصل في بعض الأحيان إلى نتائج مناقضة لها[١٦]".

لكن المؤكّد أن ستانسلافسي أبقى على ركيزة أساسية سوف يمنحها كل اهتمامه هي الممثل. والممثل وإعداده هو الجسر الذي سيشكّل الصلة بينه وبين أقطاب الحركات الجديدة الموغلة في البحث، من أمثال غروتوفسكي وأوجينيو باربا مثلاً. وسوف يبقى **النظام** الذي فصله في كتابه **إعداد الممثل** مرجعاً أساسياً وراهناً[١٧].

لقد دفع ستانسلافسكي بمفهوم الممثل والتمثيل إلى أقصاه. لم يعد الممثل "يحاكي" الطبيعة. وما يعنيه بتعبير "يعيش" revivre الدور، الذي فُهم فهماً ضيّقاً أحياناً، أمر يخلو من أي اصطناع. إنه يعني رسم الدور، إنتاج الدور، أو ابتداع الدور من قِبَل الممثل. **والنظام** أو مجموع التدريبات والشروط التي تكسب الممثل قدراته

16) J. Grotowsky, Toward a Poor Theatre, pp. 15-16

17) ستانسلافسكي، إعداد الممثل، ترجمه إلى العربية د. محمد زكي العشماوي ومحمود مرسي أحمد، وصدر في سلسلة الألف كتاب عن المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب، القاهرة ١٩٦٠.

الفنية، هي ما يساعد الممثل على تحريض الخيال والاقتراب من اللاشعور عبر تنشيط "الذاكرة الانفعالية" ووعي الجسد والمحيط. **النظام** هو ما يسمح للمثل أن يوقظ في داخله "الحالة الإبداعية" l'état créateur كما يعبّر ستانسلافسكي. بهذا المعنى لا وجود لدور جاهز يدخل فيه الممثل ويعيشه. هناك دور يتخيّله ويبنيه مستعيناً بمؤشرات المؤلّف، إذا وجدت، ومرتكزاً إلى الفهم الإجمالي لرسالة المسرحية ومناخها. لهذا ركز ستانسلافسكي في كتابه **إعداد الممثل** على نقد الممثل المحترف المكتمل الواثق من مفرداته التعبيرية، وطالب الممثل أن يكون في حالة بحث دائم. هذا ما يتذكّره غروتوفسكي في مناسبات مختلفة، ويبين أنه يعتبر البحث والاختبار في أساس النهضات المسرحية. يقول:

"رأى ستانسلافسكي أن المراحل المتتالية للنهوض والتجدد في المسرح وجدت بدايتها بين الهواة لا في دوائر العتاة من المحترفين. وقد أكدت هذا تجربة فاختانغوف"[١٨].

ستانسلافسكي من جهة ثانية، أخذ يتخلّى عن ديكور المذهب الطبيعي ومفهوم الخشبة التي تعيد إنتاج الواقع وتوهم به. وصار يطالب بخشبة خالية. ودعوته[١٩] غوردون كريغ إلى **مسرح الفن** في موسكو عام ١٩١٢ لإخراج مسرحية **هملت** مع ممثلي **مسرح الفنّ**، هذه الدعوة، مع معرفته بكلّ ما يمثّله كريغ في ذلك الزمن، وبموقعه وموقفه من المسرح الطبيعي، لا يمكن أن تكون بلا دلالة وبلا إعجاب.

18) C. Stanislavsky, Ma Vie dans l'Art, 3 édit, Edit de l'Amicale et Librairie Théâtrale, Paris 1965, p. 106. وانظر كذلك Grotowsky, Ibid., p. 50.

19) Stanislavsky, ibid., pp. 200-204.

فستانسلافسكي نفسه يكشف، لا عن إعجابه بكريغ وحسب، بل عن تغييرات في رأيه بعد تجربة العمل مع كريغ والمناقشات التي دارت بينهما. يقول ستانسلافسكي في كتابه **حياتي في الفن**:

"كان [كريغ] ينادي بحقيقة لا يمكن دفعها، مؤداها أننا لا نقدر أن نضع جسد الممثل الذي هو مجسّم محدّب بجانب لوحة مرسومة مسطّحة، وأن خشبة المسرح تستدعي النحت والعمارة والحجوم. (...) مثلي، كان قد بدأ يكره الديكور..."[٢٠].

وستانسلافسكي وسيط لا لأنه أوصل المذهب الطبيعي إلى ذروته بل لأنه انعطف به مع رياح التطوّرات التي كانت تحصل على المستوى المسرحي بعد ثورة أكتوبر ١٩١٧ في روسيا، ولقدرته على قراءة هذه التطوّرات وتمثّلها فيما هو يواصل تطوير رؤيته المسرحية الخاصة.

عن هذا يحكي في كتابه **حياتي في الفنّ**:

"كثير من البحوث التي كانت لا تزال في بدايات ظهورها لدى انطلاقتنا، قد وجدت الآن أشكالها، وذلك في أنواع [مشهدية] مختلفة: مسرح الدعاوة Propaganda، مسرح السخرية السياسية، مسرح استعراض (وفق الأساليب الأميركية) Théâtre à revue، مسرح حدثي، مسرح تجريبي يحاول تكييف أهم ابتكارات الآخرين وفق إمكاناته. الفنّ المسرحي الجديد عرف أن يستغلّ أقصى استغلال المبدأ الممتاز في إعداد الخشبة على أساس النحت والعمارة، وعلى أساس البنيانية Constructivisme وتحريك الخشبات. (...) كما أدهشني التقدّم الذي

20) Ibisd., p. 204.

تحقّق في مجال التقنيات الخارجية للممثل. لا جدال في أن ممثلاً جديداً قد وُلد لنا، وإن لم يكن حتّى الآن إلاّ جنين ممثل: ممثل- بهلوان سيرك- مغنّ- راقص- معلّق ساخر Pamphlétaire- مرتجل- محاضر- محرض سياسي- هذه كلّها معاً"[٢١]. ثمّ يشير بإعجاب إلى مختلف مستويات التربية المسرحية المتعددة التي تستهدف مرونة الجسم والصوت والجهاز التعبيري برمته. ويمتدح مستوى الابتكار والمواهب والمعرفة والذوق والبعد الفكري لدى المجدّدين المسرحيين. لكن على هذا كلّه يبقى لديه تحفظ أساسي هو الذي لم يتخلَّ عنه، وربما كان الخلاصة المتبقية له من تراث المسرح الطبيعي: هذا التحفّظ يعلنه قبيل ختام كتابه في صيغة وصية:

"لا بدّ للظاهر من أن يسوّغه الباطن[٢٢]".

و"يتوجّب رفع مستوى الثقافة الروحية لدى الممثل إلى مستوى ثقافته الجسدية[٢٣]".

21) Ibisd., p. 200.

22) Ma Vie dans l'Art, p. 220.

23) Ibid., p. 221.



تمارين "مدرسة المسرح الحديث"

كيف ألّف منير أبو دبس بين ستانسلافسكي وكريغ؟

إنه السؤال الأساسي الذي يقود إلى منهج منير أبو دبس، هذا من دون أن نشير بعد إلى روح من آرتو وافتتان متأخّر بغروتوفسكي غير مُترجم عملياً.

منير أبو دبس أوضح ذلك، علماً أن المسرحيات التي اختارها وأخرجها تشكّل بياناً كافياً:

لقد اعتبر الممثل مركز العملية المسرحية. نظر إلى المسرح وقوّمه من خلال الممثل، وركّز على تقديم "الحقيقة الداخلية" للممثل، كما يعبّر حرفيّاً، وهنا يلتقي مع ستانسلافسكي. وهذا ما سيتوضح بالتفصيل، لدى الكلام على معهد التمثيل الحديث وكيفية الإعداد للمسرحية.

هذا الممثل يتحرّك على خشبة عارية أو خشبة معمارية، رمزية، إشارية، فيها تتكفّل الإضاءة بتشكيل المشهد القائم على لعب الظلال والأضواء. وهنا يتمثّل انتماؤه إلى كريغ وآپـيّا. التجريد عنده يبلغ حداً بعيداً لأن الأشياء حاضرة بمعانيها غائبة بذواتها. والمعنى ينبغي أن يطلّ من خلال فتحة ضوء محدّدة مدروسة، أو كأنما من وراء قناع، فلا ينسكب أو يندلق مجاناً، بل يتشكّل.

ولقد ساعدت المواقع الأولى التي عرض فيها منير أبو دبس أعماله، على تحقيق هذا. وأفاد من المواقع الأثرية وأدراج القلاع (قلعة جبيل، قلعة صيدا، قلعة بعلبك، قلعة طرابلس، دير القلعة في بيت مري) لبناء خشبة مهيبة خيالية رمزية، تتحاور فيها الأضواء مع الأشكال المعمارية الضخمة.

يقول أبو دبس بمسرح متقشّف أو "فقير". لكن بما أن مصطلح "المسرح الفقير" صار عَلَماً على غروتوفسكي، وله دلالته الخاصة، فماذا يعني "المسرح المتقشّف أو الفقير" عنده؟

يوضح أبو دبس(٢٤) أن العرض له غاية، هي أن يقول ما لا يمكن عرضه عادةً. العرض لا يقول نفسه، بل ما وراءه. لذلك فالإشارة إلى ما لا يمكن عرضه يجب أن تكون شفّافة مقتصدة وغير مكتفية بذاتها حتّى لا تحجب المشار إليه (الذي لا يمكن عرضه). والعناصر التي تكوّن العرض المسرحي صار مطلوباً منها أن يقلّ وجودها باتّجاه الاختفاء. من هنا نصل إلى خشبة صحراء، أي عارية. وتصبح الكتابة المسرحية

---

[24] جاء هذا التوضيح في سياق الأحاديث التي دوّنتها له خلال شتاء عام ١٩٩٣ في "كومب لاڤيل" بضاحية باريس حيث يقيم.

مجرّد إشارات لتدلّ على اتجاهات الطريق، لم يعد النص تحفة أدبية. و لم يعد همّ العرض المسرحي تقديم النص.

كذلك الممثل، لم يعد مطلوباً منه أن يقوم بنشر أو عرض لانفعالاته وعضلاته المسرحية وبراعته في التمثيل.

أما الديكور فقد بات مجرّد علامات للطريق. وهو نتيجة للفضاء. الديكور يصبح محطاً لاستقبال البعيد. إذ لا يجوز أن نرسم ما سيأتي، بل أن نهيّئ لاستقباله. يقول: "الديكور عندي ليس بديلاً عمّا سيأتي (أي المعنى المسرحي) والممثّل عندي ليس بديلاً كما في بعض الأديان. البديل حاجب ويُلغي الانتظار. ولا يجوز على حضورنا أن يُلغي الانتظار لأن الآتي سوف يأتي وهو دائماً يرسم المجيء أو في حالة مجيء".

هذا ما يدفع للقول إن في مسرح أبو دبس بُعداً طقسياً لا بمعنى الطقس الديني أو العقيدة الدينية، بل بمعنى الاستدعاء والانتظار لآتٍ من مكان هو غير المكان المكتمل الراهن. إنه انتظار اكتمال، وانتظار لقاء. والحركة المسرحية تصير تحضيراً وطريقاً ولا تكون غاية بذاتها، بل نداءً ومعبّراً.

لا يمكن القول إن مسرح أبو دبس ينتسب إلى أنطونان آرتو، لكنه يذكّر بمقولاته. ورغم المكانة الكبيرة لغروتوفسكي(٢٥) عند أبو دبس فإن مسرحه لا يتّصل بخط غروتوفسكي إلاّ اتصالاً واهياً. الممثل، وهو القطب في مسرحي آرتو وغروتوفسكي، مرميّ معهما في أتون التجربة، منخرط جسدياً وروحياً في التجربة، إلى درجة يتراجع معها نهائياً حدّ اللعب. ورأي أبو دبس في هذين الاتجاهين مفيد في معرفة

25) يعتبر الدارسون غروتوفسكي في خط أنطونان آرتو، وإن لم يثبت أن غروتوفسكي قد اطّلع مسبقاً على كتابات آرتو أو عرف عن "مسرح القسوة" الذي أسّسه في الثلاثينات.

اتجاهه هو. يقول: "الجسد عند آرتو هو الجسد المعذّب. ما من مرة يستقرّ بشكله كجسم؛ لا يستمتع بعرض ذاته ولا يبتهج. إنه جسم متألّم بعنف. لا وجود، عند آرتو، لعرض الجسم كمركز للقوة والحضور والجذب. الجسم محلّ للفاجع. آرتو يكسر الاستعراض بالألم. والقسوة هي جرح الفاجع، جرح جسد أوديب الذي يفقأ عينيه ليصير مثل تريزياس، أعمى وقادراً على الرؤية".

"غروتوفسكي يقترب من آرتو. لكنّ غروتوفسكي توصّل إلى نوع من تقنية الألم، أو تقنية الممثّل القادر على تعظيم جسده بالألم. تمارين غروتوفسكي تصبّ على الجسم. الجسم عنده يكبر بالألم. الجسم هو نهاية نظرنا. ولا ننسى أن مسرح غروتوفسكي غربيّ مهما أدهشه الشرق، وهو ضمن تقاليد المسرح السبارطي. غروتوفسكي يسلّط الممثل على جسده مثل الرياضي السبارطي. الجسم عنده دائماً في حالة اختبار وتحدّ. وهو ينتصر".

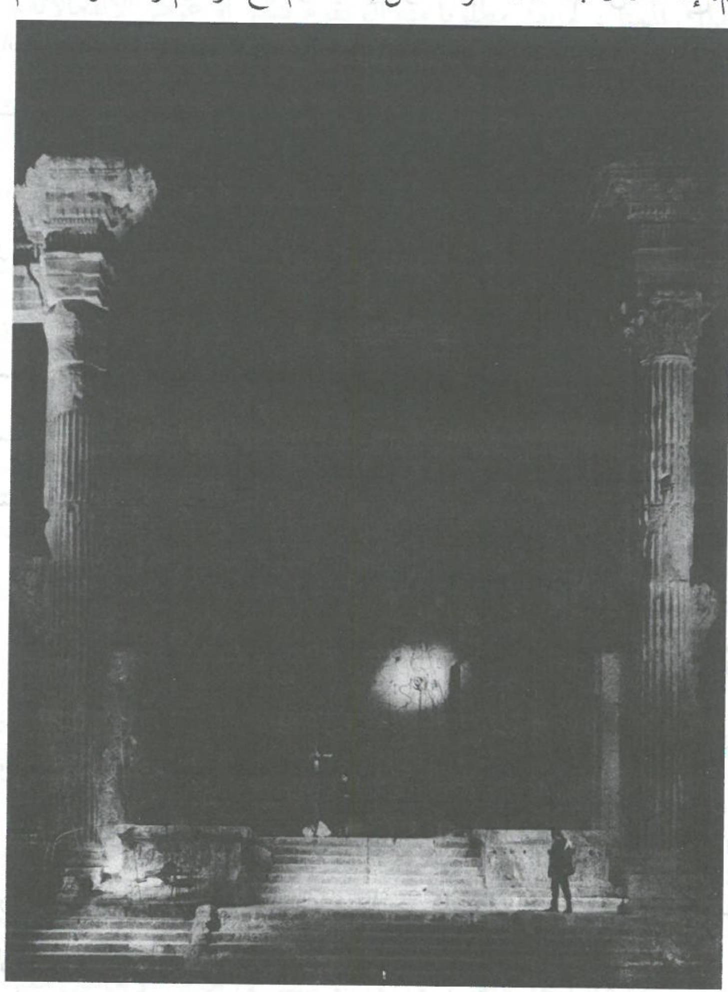
وحين أذكّر أبو دبس باليوغا كامتحان للجسم، يجيب:

"لكن الجسم في اليوغا ليس نهاية النظر، بل هو معبر. كذلك الأمر عندي. أسحب الجسم من العرض ولا أظهره قوياً. ليصبح المركب الذي يقودنا إلى الضفة الثانية، أو يسمح لنا أن نلمح هذه الضفة الثانية.

"آرتو رأى المسرح مثل كابوس. هو راءٍ كبير وإن لم يحقّق رؤاه في أعماله. لكن في رؤياه نبصر الجذور التي ولدت منها حركات معاصرة عديدة. اكتشف مسرح الشرق الأقصى وسُحر به.

"آرتو، ستانسلافسكي، غوردون كريغ، كوّنوا محصلة عملي في فرنسا قبل العودة إلى لبنان عام ١٩٥٩. هذه التأمّلات حملتها معي. كانوا الموجّه الرئيسي

للتدريبات التي نفذّتها في **معهد التمثيل الحديث**. لكن نوعية التمرينات، وما ظهر في التنفيذ والإخراج هو عملي الشخصي. وكان يتمّ انطلاقاً من حقائق الممثلين وأوضاعهم. إذ كان لا بدّ أن يحقّقوا العمل بانسجام مع ذواتهم وخصوصياتهم[٢٦]".



"الإزميل" (مهرجانات بعلبك، ١٩٦٤)

[26] ورد في سياق الأحاديث مع منير أبو دبس م.س.

الفصل الثالث

معهد التمثيل الحديث

إلى ميشال نبعة



"هملت" (جبيل، ١٩٦٤)

كان تأسيس المدرسة هو الشرط الضروري لعودة منير أبو دبس إلى لبنان والعمل في المسرح. هذا الشرط مرتبط بتصور أبو دبس للمسرح والعملية المسرحية. يقول: "إن بالإمكان إنشاء ما لا يحصى من دور المسرح، من القاعات المهمة والمؤسسات، هذا كلّه أسهل من إعداد ممثل كبير. صحيح أن المدرسة لا تصنع هذا الممثل الكبير، لكنها تكتشفه".

كان منير أبو دبس أول مسرحي لبناني، بل أول مسرحي عربي، يربط بين العمل في المسرح وبين تأسيس مدرسة. لما اتفق مع **لجنة مهرجانات بعلبك الدولية** على تأسيس مدرسة تكون نواة لفرقة تقدّم أعمالاً مسرحية، كان في الدرجة الأولى يعبّر عن قناعاته ونظرته بأن الممثل هو عماد العملية المسرحية. وكان قد تمثّل بعمق، تاريخ الحركات الحديثة في أوروبا.

فالمجدّدون أصحاب النظرات والإنجازات المشهدية التي غيّرت وجه المسرح، أمثال آپـيّا Appia وكريغ Craig وستانسلافسكي Stanislavsky ورينهارت Reinhardt ومايرهولد Meyerhold وكوبو Copeau. قد أسسوا مدارس للتمثيل، وحيثما وجب تأسيس اتّجاه جديد قادر على الاستمرار تحتّم تأسيس معهد للتمثيل. ومطلع القرن كان زمن صعود إيديولوجيات وحركات وانهيار نظريات وتيارات. ومع الحركات الجديدة كثرت مؤسسات الإعداد والمدارس.

هذا التاريخ وطقوسه كان يعرفه منير أبو دبس جيداً، ويعرف أن المدرسة مكان لرسم المستقبل، يقول كوبو: "من الحاجة إلى إنشاء مؤسسة جديدة تولد الحاجة إلى تأسيس مدرسة". وكما يقول الباحث المسرحي فابريسيو كروشياني: "يجري تأسيس مدرسة بهدف تجديد المسرح ومنح مسرح المستقبل آفاقاً جديدة[٢٧]".

---

[27] Fabrizio Cruciano, "Apprentissage; Exemples Occidentaux, in, Eugénio Barba et Nicolas Savarese, *Un Dictionnaire d'Anthropologie Théâtrale, l'Art secret de l'acteur,* N. 32-33, 1995 p. 26.

إنشاء المعهد

تمّ إنشاء المدرسة بناء على الاتفاق بين أبو دبس **ومهرجانات بعلبك** وتمّ الحصول على إجازة (رقم ٨٤٠١) بتاريخ ١٩٦١/١٢/٣٠ صادرة عن وزارة التربية والفنون الجميلة لافتتاح **معهد التمثيل الحديث** بإدارة منير أبو دبس. غير أن الدراسة بدأت في **المعهد** قبل صدور الإجازة بعام كامل.

نُشر إعلان في الصحف يبلغ عن افتتاح **المعهد** وقبول الراغبين في دراسة التمثيل. كان من شروط القبول الحصول على الشهادة الثانوية، إلاّ في حالات الموهبة الاستثنائية. وقد جاء الطلاّب من مواقع المثقفين وطلاّب الجامعات. وبدأت الدراسة في تشرين الأول/أكتوبر ١٩٦٠. كان الطالب المنتسب يدفع مبلغ ثلاثين ليرة في الشهر. أبو دبس أصرّ أن يدفع الطالب أي مبلغ ولو كان رمزياً، على أن لا يشكّل المبلغ عائقاً في وجه دخوله المدرسة، وجعل دخول المدرسة شرطاً لدخول الفرقة التي ستتكوّن. إذ كان يرى أنه ما من ممثّل يكتمل من دون المرور في **المعهد**.

طلاّب المعهد

بين ملفّات **لجنة المسرح الحديث** المنبثقة عن **لجنة مهرجانات بعلبك الدولية** لائحة بأسماء الدفعة الأولى من المنتسبين عام ١٩٦٠ إلى **معهد التمثيل الحديث**. أثبت هذه اللائحة كما وردت لأنها تعني بيان المستوى الثقافي للطلاّب[٢٨].

أنطوان ملتقى (أستاذ في الفلسفة، مساعد مخرج). ناظم جبران (طالب حقوق). **لطيفة ملتقى** (محامية). وفيق رمضان (إعلامي). نهى أبو مراد (معلّمة).

---

[28] أشرت إلى الطلاّب الذين استمروا في حقل التمثيل وبرزوا فيه بطباعة أسمائهم باللون السود.

ريمون جبارة (متخصص في الهندسة والرياضيات). هدى نجيم (معلّمة). سامي حداد (إداري). جورجيت حلو (موظّفة في بنك). إدغار خوري (مترجم في السفارة الأميركية). فؤاد غراوي (طالب في دار المعلّمين). **ثيودورا راسي** (مدرّسة). نبيل معماري (طالب حقوق). نجلا طراد (تحمل شهادة باكالوريا). أسعد خيرالله (مدرّس). رنيه دبس (تحمل شهادة باكالوريا). داوود خيرالله (جامعي). **أنطوان كرباج** (طالب حقوق وطالب في دار المعلّمين). عاطف مرعي (طالب حقوق). جورج خاطر (فنان ديكور). عاطف حجازي (مدرّس). موسى جوني (طالب حقوق). كارلوس دادورلان (طوبوغرافي). زياد سنّو (حامل شهادة باكالوريا). **ميشال نبعة** (مدرّس). ميشال رحمة (موظف في بنك). مالك الملك (موسيقي).

إلى هذه اللائحة أضاف منير أبو دبس أسماء **صبحي أيوب** وحنا سالم و**الياس الياس** كمصور في البداية.

الدفعة الثانية من طلبة المدرسة كانوا **مادونا غازي، نبيه أبو الحسن، رضى خوري، رنيه ديك، جوزف بو نصار، منى جبارة**، ميلاد داوود، **منير معاصري**، الذي لم يبقَ طويلاً، إذ إنه دخل المدرسة تطبيقاً لشرط منير أبو دبس القاضي بألاّ يشترك في العمل ضمن إطار الفرقة إلاّ من كان منتسباً إلى المدرسة. **ميراي معلوف** ستلتحق بالمدرسة عام ١٩٦٨ وكذلك **رفعت طربيه**.

مبنى المعهد

البيت الذي هيأته **لجنة مهرجانات بعلبك** للمدرسة[٢٩] يقع في بناية الداعوق منطقة رأس بيروت، شارع بلس، غير بعيد عن الجامعة الأميركية. وكان هذا البيت معدّاً في الأساس كي تتدرّب فيه فرق الفولكلور، ولا سيّما فرق الدبكة.

يتكوّن البيت من قاعة كبيرة جرى تقسيمها لدى البدء بالدراسة إلى خشبة وصالة نصف دائرية. المساحة الفعلية للخشبة هي ٤,٥٠×٤,٥٠م. يفصل الخشبة عن الصالة مقعد خشبي طويل. عند مدخل القاعة خصص مكان صغير جانبي لإدارة الحركة (Régie)، يتصل بردهة مفصولة بأقواس وقناطر. تمّ إقفال هذه الردهة بستائر وأُفردت لملابس الممثلين. يُضاف إلى ذلك غرفة صغيرة جُعلت مكتباً لمدير المدرسة. كما كان هناك مطبخ صغير.

نظام المعهد

١– العلاقة بالمكان : كانت القسمة إلى خشبة وصالة قسمة نهائية وسارية داخل المدرسة. الخشبة (أو ما يحل محلّها) مخصصة حصراً للعمل المسرحي. وتبقى في العتم خارج وقت العمل. فلا يصحّ لأحد خارج هذا الإطار الصعود إلى الخشبة. وإذا صعد إليها طالب ما، توجّب أن يتخذ صعوده صفة مسرحية، كالصمت والتأمّل. وهذا الصعود يلزمه بأن يدخل فوراً في كلّ ما يقتضيه الوجود

---

[29] الإجازة الرسمية اعتمدت تسمية "معهد". لكن تسمية مدرسة هي التي طغت كإشارة إلى هذه المؤسسة.

على الخشبة من انقطاعات. فلا كلام مع أي شخص خارج العلاقة المسرحية، ولا حركة تخرج على مقتضيات الحضور على الخشبة.

حتى الصالة (أو ما يمثّلها) تبقى خالية معتمة خارج وقت العمل المسرحي. ولا يصح الدخول إليها والتحدث مع الزملاء أو التدخين. يمكن لِمَن أراد الدخول أن يدخل ويبقى بصمت وفي العتم. "كأنما المكان يتغذّى بالعتم" كما يقول أبو دبس.

رأينا لدى الكلام على مسرح منير أبو دبس ونوعية تأثّره بالمسرحي البريطاني غوردون كريغ "وبالخشبة الخامسة" أن الخشبة عنده هي الحيّز الذي تُستحضر فوقه الحقيقة والروح أو المعنى الغائب. أو كما هي عند كريغ: محل لانبجاس الخفي. وهي عند أبو دبس مكان لحركة الأعماق والدواخل. ولا يمكن إباحة المكان لأي شخص من خارج المدرسة. على أية حال يمكن اعتبار "المدرسة وما فرضه أبو دبس عليها من نظم وما رسخه فيها من تقاليد، وما استقرّ فيها من علاقات، الصورة المحسوسة لفهم أبو دبس للمسرح.

لم يكن للكلام من محل في هذه الأماكن. لا كلام إلاّ في الإطار المسرحي. من أراد الكلام يذهب إلى غرفة الملابس أو إلى المطبخ. والخلاصة لا علاقة للمكان المسرحي بالعالم اليومي.

وكان الطالب الممثل إذا وصل احتلّ مكانه الخاص في ما يُفترض أنه الصالة. ويبقى هذا المكان خاصاً به باستمرار. هكذا إذا جرى الكلام في العتم، أو تكلّم ممثل

على الخشبة وفي العتم كان يعرف أين يتوجّه كلامه، ويعرف خارطة توزّع الرفاق[30].

عملياً وفعلياً، لا يتخرّج الممثل- الطالب من هذه المدرسة؛ ويبقى طالباً فيها ما بقي في المدرسة حتّى ولو صار مدرّساً فيها، كما جرى لأنطوان كرباج ثمّ ميراي معلوف. فهي في واقعها محترف الفرقة، أو النبع الذي تتجدّد فيه حيوية الممثلين.

٢- العلاقة بين الأشخاص : هناك قبل أي شيء، مبدأ احترام العلاقات والفواصل. كان أبو دبس، في البداية فقط، يتجنّب اللقاء بالممثل خارج مناخ العمل. خارج إطار النشاط المسرحي يسيطر الصمت. كل فرد يأخذ مكانه داخل هيكلية العمل بما في ذلك أبو دبس نفسه.

كان هناك شعور بأن طلاب المدرسة- الفرقة يمثّلون أو يجسّدون فكرة وقيمة هي "المسرح". وهذا التجسيد يشكّل سمة وميزة ورابطة. هكذا إذا حضروا دعوة أو محاضرة أو أي نشاط ثقافي يحضرون جماعة. ويفترض فيهم أن يسلكوا سلوكاً شديد الانضباط. فهم يحملون مسؤولية الكلام باسم المسرح، وصيانة شرف المسرح وشخصيته. وباسم المسرح كانوا يلبّون أي دعوة.

أمّا في ما يتصل بقواعد الحضور والتبادل في المدرسة فيمكن ذكر الآتي:

- لا أحد يعطي رايه في ممثل آخر وفي عمله.
- كل سؤال يُطرح يُجاب عنه في اليوم التالي.

---

30) أستقي عناصر المعلومات الواردة في هذه الفقرة بكاملها من أحاديثي مع أبو دبس نفسه، ومع الفنانين أنطوان كرباج وميشال نبعة ورضى خوري وميراي معلوف وجوزف بو نصار ورفعت طربيه.

- لا يجري الكلام على العمل خارج ساعات الدرس والتدريب حتّى لا يصبح عمل الممثل مادة للكلام أو يدخل حيّز التبادل العادي والتندّر.

- لم يكن مسموحاً الكلام على عمل المدرسة وتمريناتها لأي شخص من خارجها.

- وكان ممنوعاً التمثيل مع فرقة أخرى. رضى خوري وأنطوان كرباج وأنيس سماحة لما مثلوا مع يعقوب الشدراوي في عرضه الشهير **أعرب ما يلي** تمّ ذلك بموافقة منير أبو دبس ومراعاة لبعض الظروف الخاصة.

- الطالب الجديد لا يصعد على الخشبة قبل مرور أشهر من الحضور.

- في الأشهر الثلاثة الأولى يكون الطالب الجديد كأنه منسي في مكانه.

بعد ذلك إما أن يبقى وإما أن يختار الذهاب. ولا يخفى ما في هذا الإجراء الأخير من شبه بطقوس التجربة والإدخال أو العبور.

المنهج الرسمي للتدريس

إننا متى استعرضنا المناهج التي أُقرّت **لمعهد التمثيل الحديث** وجدناها تشمل الأسماء التي صنعت تاريخ المسرح الأوروبي وبعض المسارح اليابانية، وأهم الحركات المسرحية في القرن العشرين. دفعة واحدة انفتح مجال ثقافي في لبنان على خارطة الحركات العالمية، لا انفتاح إعلام وإخبار بل انفتاح درس ومناقشة وتفاعل وممارسة.

كان المنهج الرسمي عام ١٩٦٠ هو الآتي:

الدروس النظرية:

- تاريخ المسرح منذ اليونان حتّى اليوم.

- تاريخ الإخراج ومذاهب المسرحة منذ الطبيعيين (من أندريه أنطوان إلى ستانسلافسكي)، إلى غوردون كريغ والتعبيرية الحديثة وآيزنشتاين ومسرح الثورة إلى مسرح العبث ومسرح برشت.

- تاريخ الفنون (الموسيقى، التصوير، الأدب).

الدروس العملية:

- تمرينات بحسب نظام ستانسلافسكي.- تمرينات بحسب الطرق الحديثة.

- تمرينات حول الخيال والانفعال والتفكير والحضور في الفضاء، والصوت والجسد والإيقاع.

- وعي العناصر القائمة داخل الممثل وفي الخارج. - الارتجال. - إعداد الخشبة. - إعداد المسرحية.

- دروس الباليه، نظرية وعملية.

وفي العام ١٩٦٢-١٩٦٣ ظهرت عناوين جديدة تكشف عن تبلور أسلوب خاص في النظر إلى المسرح وفي إعداد الممثل، أثبتها كما وردت في ملفّات المعهد:

- "طريقتنا" وعلاقاتها بتاريخ المسرح.

– الواقعية النفسية (أو الداخلية) le Réalisme Intérieur[٣١] والتعبيرية المؤسلبة في "طريقتنا".

– دراسات للمؤلفين الحديثين: كامو، سارتر، تشيكوف، كافكا.

– دراسات حول السينما وعلاقتها بالمسرح. — الإطار في السينما، والمشهد المسرحي.

– بين السينما التعبيرية والمسرح التعبيري. — الواقعية والواقعية الجديدة.

– دراسة آيزنشتاين والفن العضوي. — إنغمار برغمان Ingmar Bergman وأعماله.

– مسرح النو الياباني.

في السنوات التالية جرى التوسّع في مادة تاريخ المسرح. فإضافة إلى التوسّع في دراسة المؤلّفين اليونانيين أضيف عنوان "مايرهولد والمسرح الشكلي"، وإلى التعبيرية الحديثة أضيفت دراسة يسنر Jessner[٣٢]، كما أضيفت دراسة بيسكاتور والمسرح السياسي.

---

[31] بالفرنسية في الوثيقة الأصلية.

[32] هو ليوبولد يسنر Jessner (١٨٧٨-١٩٤٥) مخرج ألماني اشتهر بأفكاره التقدمية وبإدخال الأدراج العملاقة في معظم عروضه. كان له تأثير كبير على المسرح والسينما في ألمانيا. عُرف بعدائه للمذهب الطبيعي في المسرح. اتفق مع بيسكاتور في جنوحه إلى بعث التاريخ على خشبة المسرح. بدأ تعبيرياً ثمّ ابتعد عن التعبيرية أو حوّلها إلى نوع من الهندسة الرمزية. في مسرحية **ريتشارد الثالث** لشكسبير بنى على الخشبة درجاً عملاقاً يرمز إلى الصعود والسقوط. كما يرمز اللون الأحمر إلى دماء الضحايا. سعى إلى التعبير بواسطة المسرح عن هموم عصره.

وجرى التوسّع في القراءات المسرحية وفي دراسة التراجيديا ومذاهب الدراما وأُضيف تاريخ السينما وعلاقة السينما بالمسرح، وصنع الأقنعة واستخدامها، والتعمّق بمذاهب الإخراج والتمثيل. مع التوكيد المستمر على التمرينات الأساسية كالتنفس والصوت والحضور والخيال والأداء الفردي والجماعي.

هذا فضلاً عن دروس في الرياضة والتدريبات الجسدية أمام المرايا، وبعض دروس المبارزة بالشيش بمناسبة بعض المسرحيات، إذ دعى مدرّب في الجيش هو غي داريكو Guy D'Haricot ليعلّم المبارزة بمناسبة إخراج **هملت**.

إضافة إلى الدروس النظامية كانت هناك مبادرات من بعض أصدقاء الفرقة. فقد تبرّع أمين الحافظ (نائب في البرلمان أصبح في وقت لاحق، رئيساً للوزارة) بإعطاء بعض الدروس في التجويد وضبط مخارج الحروف. تردد بين حين وآخر على المدرسة مع زوجته الروائية ليلى عسيران وكان بعض الممثلين يذهبون إليه لقراءة أدوارهم أمامه لاعتبارات لغوية.

المدرّسون

ظلّ منير أبو دبس المدرّس الأساسي منذ بدء المدرسة حتّى توقفّها عام ١٩٧٠. في السنة الأولى شارك أنطوان ملتقى في التدريس. ولم يطلّ الزمن حتّى انفصل عن **فرقة المسرح الحديث ومعهد التمثيل الحديث** ليؤسس فرقته الخاصة. وبما أنّ طلاّب هذا المعهد كانوا في معظمهم من طلبة الجامعات أو من المدرّسين فقد

عاداه النازيون. هاجر إلى الولايات المتحدة وعمل قارئاً للسيناريو لحساب شركة مترو غولدن ماير، لم يعد إلى المسرح ومات منسياً. أنظر، J.M. Palmier, in, Michel Corvin, Dictionaaire, ibid.

أمكن انتقالهم منذ السنة الثانية والثالثة إلى تعليم بعض المواد. هكذا درّس أنطوان كرباج الإلقاء، ودرّس ميشال نبعة المسرح، وكذلك نبيل معماري. كان هناك مدرّسون لتاريخ الموسيقى والرسم والأدب ومدرّسة للباليه هي آني دابات، ومدرّسة للإلقاء وضبط مخارج الحروف هي الإذاعية ناهدة الدجاني. وفي بعض السنوات كانت هناك مدرّسة للصوت والغناء هي سامية ساندري مغنية الأوبرا، وكذلك ألين عون.

إعداد الممثّل

بدايات الإدخال في المناخ المسرحي

يقول أبو دبس: "قرأت مراراً كتاب **إعداد الممثّل** لستانسلافسكي. وقرأت كريغ. ليس في كتاب **إعداد الممثل** تمرينات محددة، بل هناك توجيهات وشروح للمؤلّف المسرحي. استناداً إلى روح هذه التوجيهات وضعت تمرينات. وأفدت في ذلك من كشوفي حول اليوغا والزِن. التمرينات هي حصيلة تجاربي في خط معيّن. في **معهد التمثيل الحديث** توصّلت إلى تمرينات كثيرة. بل كنت أُوجد تمرينات خاصة بِممثّل معيّن ولا أطلبها من غيره. مع الزمن تبلورت هذه التمرينات وتبسّطت وتنمّطت. كان المعهد مختبراً لي كما كان مختبراً للمثلين. تصعب الإحاطة الآن بهذه التمرينات كلّها وبتنوّعاتها. هذه بعض النماذج.

"**التمرين الأول:** في هذا التمرين يكون الطالب- الممثّل حاضراً على الخشبة، ساكناً غائباً، أي مغيّباً لإرادة التمثيل والتعبير، أو مغيّباً للتواصل مع غيره ومع الجمهور، فلا يبثّ شيئاً. يبقى هكذا بينما آخر يقدم مشهداً.

"**التمرين الثاني:** أن يكون الطالب- الممثّل حاضراً على الخشبة جسدياً غائباً من حيث الوعي كأنه في حالة فراغ. ثم ينطق بعبارات ويقوم بحركة دون أن يفارق حالة الغياب والفراغ: أي في هذه الحالة يكون منسحباً من نية التمثيل والتعبير. فيكون حاضراً غائباً في آن.

"**التمرين الثالث:** في هذا التمرين يُفتح الباب للخيال المكبوت كي يمرّ ويدخل في الصوت والحركة دون تدخّل من وعي الممثل.

"**التمرين الرابع:** لكلّ طالب أو ممثّل دربه نحو هذه الغايات. وهذا الدرب يجب أن يستقرئه المخرج ليتمكّن من مرافقته ويتمكّن من التمييز وعدم الخلط بين أي ممثّل وغيره. لأنه لكل ممثل لغة سرية، قد يجهلها الممثّل نفسه، لكنه يكتشفها عبر التمرينات وملاحظات الموجّه (المخرج)، كما أن وعي الممثل لا يتدخّل في تشكيل هذا الخيال. وفي هذا المستوى يقوم دور التجربة التاريخية الشخصية ودور خصوصية الممثّل في استدعائه للصور وفي شحنه للحضور الصوتي.

"**وخامساً:** حضور الآخرين يبقى نوعاً من الجمهور الضروري للطلاّب في حالة التمثيل وذلك لكي تكتمل الدائرة: مشهد ومُشاهد. لكن الحضور يبقون صامتين احتراماً للمثّل وإنجازه الذي يولد في الوقت الراهن، فهذا الجمهور هو جمهور انتظار ومواكبة؛ جمهور موعود دون تحديد الوعد. ذلك أن عملية التمثيل هي

استدراج واستدعاء واستحضار. وينبغي أن يقابَل ذلك بانتظار صامت. حالة المشاهد هنا هي حالة ترقُّب وانتظار(٣٣)".

التمرينات هي بمثابة المقامات أو اللوائح في الموسيقى. ويمكن أن تدخل لتشكيل صورة أو حالة لتبني حضوراً مخصوصاً: مثلاً التمرين الثاني الوارد ذكره أعلاه هو ما جعل ميشال نبعة إذ لعب دور الحارس في مسرحية **الملك يموت** يبدو وعاء لصوت يأتي من عالم يتجاوزه زماناً ومكاناً– وإلى حدّ ما يمكن قول الشيء نفسه عن منى جبارة في دور الوصيفة في المسرحية نفسها. كانت مجرّد وعاء للهجة ووظيفة تحتلّها وتغيّبها. أنطوان كرباج في **الملك يموت** كان يقوم بدور الملك وتبدو حركاته معزولة عن هدفها ومغزاها. يتحرّك بحرية بين الحضور والغياب. في **الملك يموت** كان يلعب بنوتات صغيرة، أي بحركات صغيرة سريعة متنقلاً بشكل فجائي بين الحضور والغياب بين الطفولة والشيخوخة، ويتأرجح بين التراجيديا الإغريقية ودور المهرّج الأبله.

إعداد الآلة لعزف الخيال

إن التدريبات التي تحققت في **معهد التمثيل** الحديث وتمّ بموجبها إعداد رعيل من أهم الممثلين اللبنانيين خلال الستينات والسبعينات لا تزال طيّ الذاكرة. وحتّى التدريبات التي نظّمها منير أبو دبس وجمعها في كتاب نشره في فرنسا بعنوان Notes

33) وردت هذه الشروح في سياق الأحاديث التي أجريتها مع المسرحي منير أبو دبس.

pour un Acteur(٣٤) (ملاحظات لممثّل) لا تشمل التدريبات كلّها. والملاحظات عبارة عن إضاءات أو لمحات مكثّفة، بلغة تريد أن تكون شعرية إيحائية. ويمكن للمهتم أن يعود إليها في الكتاب المذكور.

ما يهمّني في هذه الدراسة هو تلك التدريبات التي اعتمدت لإعداد الممثلين في **معهد التمثيل الحديث** والتي كانت من عوامل تميّزهم. وهي تدريبات معظمها غير مدوّن ولا يزال تحت رحمة الذاكرة. وقد ورد الكلام عليها في سياق الشهادات التي استقيتها من كبار الممثلين من ذلك الرعيل الأول.

من شهادة أنطوان كرباج

"تعلّمنا أن لدى الممثّل آلتين يعزف عليهما هما جسمه وصوته. ويجب ألاّ يكتفي باتقان العزف بل يجب أن يستقصي كلّ طاقات الآلتين. والمسألة كلّها تبدأ بمفاتيح أساسية للممثّل هي أشبه بثلاثة أقانيم، الاسترخاء Relax، التركيز Concentration، العزلة Isolement. وهي كلّها الطريق إلى السيطرة على الجسم والخيال. والتركيز، منه غير الإرادي. ومنه الإرادي. لا شيء في المسرح غير إرادي أو مجاني. التركيز غير الإرادي مسألة غير محكومة. أما التركيز الإرادي فهي الأصعب وإن ظنّه الإنسان سهلاً. لكن للتوصّل إلى التركيز الإرادي لا بدّ من تمارين طويلة بعضها حسّي وبعضها تخيّلي. أقدر أن أركّز انتباهي على شيء محسوس مدّة ثوان وربما دقائق، بعد ذلك يشط تفكيري ويذهب إلى شيء آخر. وبالتمرين أقدر أن

34) M. Debs, *notes pour un Acteur,* Edit. Théâtre Antioche, La Rochelle, 1987.

أركز بشكل متواصل وبلا انقطاع. ولكي يكون التركيز الطويل ممكناً ومجدياً يجب أن يكون الإنسان في حالة راحة أو استرخاء جسدي ونفسي وهما أمران مترابطان.

"أهم تمارين التركيز هي التركيز على جسم الممثل. بدون هذا التركيز (الذي يتضمّن التخيّل)، لا يقدر الممثل أن يعرف جسمه (أي آلة العزف).

(...) هذه المعرفة للجسم وهذه القدرة على تخيّله تعطيه جانباً مهماً من مقومات الحضور.

يقترن بمعرفة الجسم والقدرة على التركيز عليه، إدراك المسافات التي تحيط به. إذا وجد الممثل في أي حيّز، يجب أن يعرف معرفة جيدة مفصّلة دون أن ينظر. يعرف المسافات بحواسه وخياله، يعرف جميع عناصر الديكور وكلّ حضور آخر يشاركه الحيّز نفسه. بهذه المعرفة يبدأ التكامل والتجاوب مع الأشياء والأشخاص حوله. هكذا إذا قمت بحركة أو تكلّمت أعرف أن صوتي سيصيب الشخص الآخر تماماً، لا يقصّر عنه ولا يتجاوزه".

يتابع أنطوان كرباج الكلام:

"السيطرة على الصوت وطبقاته مهمة. لأن الممثّل ينقل مشاعره وحالاته من خلال الحركة، لكن خاصة من خلال الصوت. وأغنى صوت على الأرض هو الصوت الإنساني. والإنسان لا يستغلّ من قدراته الصوتية إلاّ نسبة مئوية ضئيلة جداً. وعلى الممثل أن يفتّش عن قدراته الصوتية. تمرينات الصوت هي تمرينات تنفّس. أنا شخصياً أفدت كثيراً من توجيهات أبو دبس. وفي البداية كنت منطوياً ومنعزلاً؛ فبدأت بإجراء التمرينات في البيت. وقمت بتجارب في هذا المجال. كنت أجري

التمرينات وأنا أضع أثقالاً فوق بطني لكي أقوي عضلات المعدة (الحجاب الحاجز)، وتوصّلت بالتدريج إلى وضع أجسام تزن ثلاثين كيلوغراماً لأبدأ القراءة من أخفض الطبقات الصوتية، ثمّ أتدرّج بالصوت صعوداً إلى أن أصل أعلى طبقة. وكان صوتي يرتفع إلى درجة أنه يزعج الحيّ رغم النوافذ المقفلة. تمرينات الصوت تُجرى يومياً، ولا بدّ من أدائها يومياً كما يقوم عازف البيانو بالتدرب ساعات كل يوم لئلاّ يفقد مرونة أصابعه وذاكرتها الحركية".

من شهادة ميشال نبعة

أما ميشال نبعة فيلقي الضوء على جانب آخر من جوانب إعداد الممثل، يقول: "كان منير أبو دبس مملوءاً برؤية ما. وهذا ما حكم طريقة إعداده للممثلين. معظم حديثه كان يدور حول المناخ. في التدريب كان يهتم بالمناخ الذي يقدر الممثل أن يحيط نفسه به أو يولد في المسرحية ويدخل فيه الناس. على أية حال أسلوبه في التدريب كان عاملاً إيجابياً في تفتّح شخصية الأفراد الذين أفادوا من وجودهم في هذه المدرسة. كان يدفع بالأفراد نحو تفجير مكنونات شخصياتهم وإمكاناتهم. يساعدهم على فتح مجاري التصوّر والخيال، وإعداد القدرات والتعابير الجسدية والصوتية كي تستجيب لمقتضيات الخيال. يوجّه الممثل نحو السيطرة على كل شيء في كيانه، على الصوت والعضلات وقنوات التخيّل".

وينتقل ميشال نبعة إلى التفصيل:

"التمارين تتلخّص في أربعة عناوين: الاسترخاء Relax، التركيز Concentration، التخيّل Imagination ثم السيطرة والتحكّم.

"ومع أن التمارين الخاصة بكل عنوان من هذه العناوين تتم بشكل مستقلّ، إلاّ أن العناصر الأربعة مترابطة متداخلة بل متكاملة، ولا بدّ من تحقّقها معاً عند القيام بأي عمل أو موقف.

"أذكر من تمرينات الاسترخاء هذا التمرين الذي طلب منا أن نقوم به قبل النوم: يتمدد الممثل في سريره على ظهره، ويبدأ بتخيّل جسمه تخيّلاً يحيط بالشكل والوظيفة بدءاً من قمة الرأس فالجبين والأنف والفم والذقن والعنق وصولاً إلى القدمين. وكلّما فكّر في جزء من الجسم يوجّه له أمراً بالراحة والاسترخاء. والمطلوب من الممثل في هذا التمرين ألاّ يشطّ تفكيره ولا تنقطع سلسلة التفكير. فإذا انقطعت عاد وبدأ من جديد. في الوهلة الأولى يبدو هذا صعباً. لكن بعد مرور أيام يعبر فكر الممثل أجزاء الجسم مثل جدول، يكنس عنها التوتّر، ويحس أن التشنّجات في كتفيه أو جبينه قد انحلّت وارتاحت بمجرّد مرور تفكيره مرور النهر عبرها".

"من التمرينات أيضاً أن يجلس الشخص ويتأمل يده. وهنا نجد أفعال **الاسترخاء والتركيز والتخيّل**. ويفترض أن يركّز الممثل نظره وخياله على هذه اليد بحيث يكتشف كل ثنية فيها وكل تفصيل، مع الانقطاع عما عداها، ويصبح قادراً على رسم كلّ خط أو انحناء فيها غيباً. لكن لا بدّ من القول إن منير أبو دبس كان يطبّق على طريقته الخاصة المبادئ الأساسية لستانسلافسكي في إعداد الممثل. لقد قرأت كتاب **إعداد الممثل** وتحققت من ذلك".



"الإزميل" (بعلبك، ١٩٦٤)

تمرينات الصوت

من شهادة رضى خوري

رضى خوري (انتسبت إلى المعهد عام ١٩٦٢) تصف تمرينات الصوت التي تتطلّب البدء من طبقة عريضة منخفضة جداً مع محاولة خفضها في كلّ مرة والتدرّج بها صعوداً نحو طبقات أعلى فأعلى، لكي يتسع الصدر ويمتلئ وتتعاظم القدرة الصوتية. وتتداخل تمرينات الصوت مع تمرينات التنفس وتقوية الحجاب الحاجز. هذه التمرينات تركّز على التنفس من البطن، وكانت هناك مرايا تساعد على ذلك وهذا كلّه يوجّه نحو طول النفس الذي تَعبُر عليه العبارة. وتقول رضى خوري إن أنطوان كرباج كان يتميّز بشكل خاص بطول النفس.

من شهادة ميراي معلوف

ميراي معلوف (التي انتسبت إلى المعهد عام ١٩٦٨ وانتقلت منذ الحرب الأهلية إلى باريس ولعبت أدواراً رئيسية مع بيتر بروك) تتحدّث عن تمرينات التنفس والصوت:

"تمرينات الصوت تتبع مبدأ "القراءة البيضاء": كان منير يطلب منا أن نرجع إلى الصوت البدائي، إلى ما قبل الكلام. التيبيتيون يفعلون هذا. ما معنى الصوت البدائي؟ هو ما قبل الصوت اللغوي، أي الصوت الذي يبدأ من النفَس، يصل إلى الحشرجة، فالتنفس أساس الصوت عند منير كما هو عند ستانسلافسكي وستراسبرغ.

"مع التنفس يبدأ الصوت. هذا التمرين يطوّر في اتجاه إحداث أصوات مختلفة تعبر مراحل وتمرّ بأشكال بينها اللهاث والجأر.

"ولا بدّ من الإشارة إلا أن تمرينات الصوت مترابطة ومتداخلة مع تمرينات الجسم؛ فكما يعود الصوت إلى الصفر، تعود العضلات كذلك إلى وضع الاسترخاء. إذ يجب أن يكون الممثل قادراً على إبطال كل تقلّص أو توتّر في العضلات. وآنذاك تبدأ كتابة التعبير.

"كذلك يبدأ تحرير الصوت وتلوّنه بالخيال واستقباله للخلفيات الشعورية (الذاكرة الانفعالية عند ستانسلافسكي)، ويجيء مؤثّثاً بالمشاعر والصور. في هذه المرحلة يجب أن يكون الصوت قادراً على التحرّك في الاتجاهات كلّها، في الحالات كلّها وأن يصيب أهدافاً مختلفة في القرب والبُعد".

وقد أكّد متخرّجو **معهد التمثيل الحديث** الذين التقيتهم (أنطوان كرباج، ميشال نبعة، رضى خوري، رفعت طربيه، ريمون جبارة، جوزف بو نصار وميراي معلوف) على مسألة تتعلّق بالصوت: قالت رضى خوري كما قال ميشال نبعة:

"عندما أبثّ، عندما أرمي الصوت ينبغي أن يصيب هدفه. لذلك عليّ أن أعرف تماماً نوع الهدف ومكان الهدف وطبيعة المسافة بيني وبين الهدف".

وتوضح ميراي معلوف:

"هذه التمرينات أساسية لتنمية القدرات والحساسيات وتطويعها وتأهيلها للتجاوب والتمثل والتعبير عن أدقّ الحالات والمعاني.

"أما التمثيل فتدخل فيه الثقافة الشخصية والخيال والذكاء الشخصي والتجارب والذكريات الشخصية".

تمرينات الحضور

استناداً إلى أحاديث هذه النخبة من متخرّجي **معهد التمثيل الحديث** فإن تمرينات الحضور غايتها وعي الجسم، وحضوره الكامل في مخيّلة صاحبه، ووعي الممثل بذاته، ووعي ما يحيط به من الجهات كلّها، ووعي المسافات المحيطة به والقائمة بينه وبين الأشياء حوله، والغاية هي الوصول إلى نوع من نظر عمقي أو خلفي.

أبو دبس يؤكّد على قدرات التفريغ والملء، والتغييب والغياب والحضور. فكما يعود بالصوت إلى حدود النفس، وبالقراءة إلى حدّ تغييب تعبير وتمييز بين

الكلمات، وبالعضلات إلى حالة الاسترخاء يدرّب الممثل على استبعاد الصور كلها والدخول في ما يسميه "البياض الخالص". بعد ذلك تبدأ لعبة الوجود. يبدأ الممثل يرى بالخيال كل جزء صغير من جسمه من إصبع القدم حتّى قمة الرأس. ثم يطلب رؤية أو تصوّر ما يحيط به، واستحضار هذا المحيط وتركيز الانتباه عليه في نوع من التواصل. لا يتمّ هذا بدون قدرة الممثل على الامتلاك الكامل لجسده وطاقاته العضلية والصوتية والعصبية والخيالية. ولا يكون تواصل وملء للفراغ بين الأشخاص بدون امتلاك الصورة والتذكّر وتخيل التفاصيل والسيطرة على الجسد والصوت. آنذاك يصير التبادل الصوتي بثاً Projection يملأ المسافة الفارغة.

بين التمرين والإعداد للمسرحية

يتبيّن من كلام منير أبو دبس على إعداد الممثل أن التمرينات لا تكون دائماً منفصلة عن مراحل الإعداد لمسرحية معينة، ولا سيّما بوجود التداخل الإلزامي بين الفرقة والمدرسة. هكذا يمكن لهذه التدريبات أن تتوكأ على نصّ مسرحي، وتجتاز مراحل التهيؤ إلى مرحلة الدخول في النص المسرحي وإحيائه. بمعنى آخر، لا تكون التمرينات مستقلّة عن مراحل الإخراج. وإعداد الممثل يمرّ بطبقات الإعداد للمسرحية ومراحل هذا الإعداد. ولكن إعداد المسرحية وما فيها من مناخ وأدوار هو استثمار وإحياء لكل ما مرّ به الممثل سابقاً.

تتسلسل التدريبات والتمارين التي أعرض خلاصتها وفق الترتيب الآتي:

تبدأ **أولاً** بالعودة إلى حالة الاسترخاء الكامل والانسحاب من الحضور الاجتماعي المكاني والعطالة وتفريغ الخيال.

وثانياً يجري التدريب على التنفس الذي يعود ويأخذ شكل التنفس الحيواني أو البدائي. فيرتكز في البطن والخاصرتين مع ملء الجوف تماماً والإمساك بالهواء لحظات ثمّ الزفير الطويل.

الخطوة **الثالثة** هي تمرينات الصوت الذي يأتي محمولاً على النفس. هنا تنبغي العودة بالصوت إلى طبقات ما قبل الكلام الاصطلاحي والصوت الاجتماعي. ويجري توجيه الصوت في اتجاه التحرر والاستسلام لبُعده الجسدي.

ورابعاً الدخول في الحركة مع بقاء التنفس حاملاً ومرتكزاً للصوت والحركة.

وخامساً يبدأ السماح بعودة الخيال وتلوين الصوت بالتعبير، لكن مع بقاء العلاقة بالتنفس ركيزة أساسية.

سادساً هذه الوحدات الصاعدة من العطالة وغيبة الخيال والعزلة والصوت المبهم غير المعبّر، غير المتشكّل، الداخلة في الحركة والصوت والملوّن بالخيال، يمكن أن ترتسم بينها احتمالات تجاوب وتبادل وعلاقات، لا ترقى بعد إلى كلام أو حوار واضح.

وسابعاً يبدأ، داخل هذه الحركة الجسدية الصوتية ظهور كلمات، لكن الكلمة لا تكون منتظمة في صوت اصطلاحي اجتماعي مألوف، بل تكون ذات إصاتة سائبة، يغمرها النَّفَس، ويتلاعب بها الخيال، فتمتدّ عمقاً وعرضاً، همساً

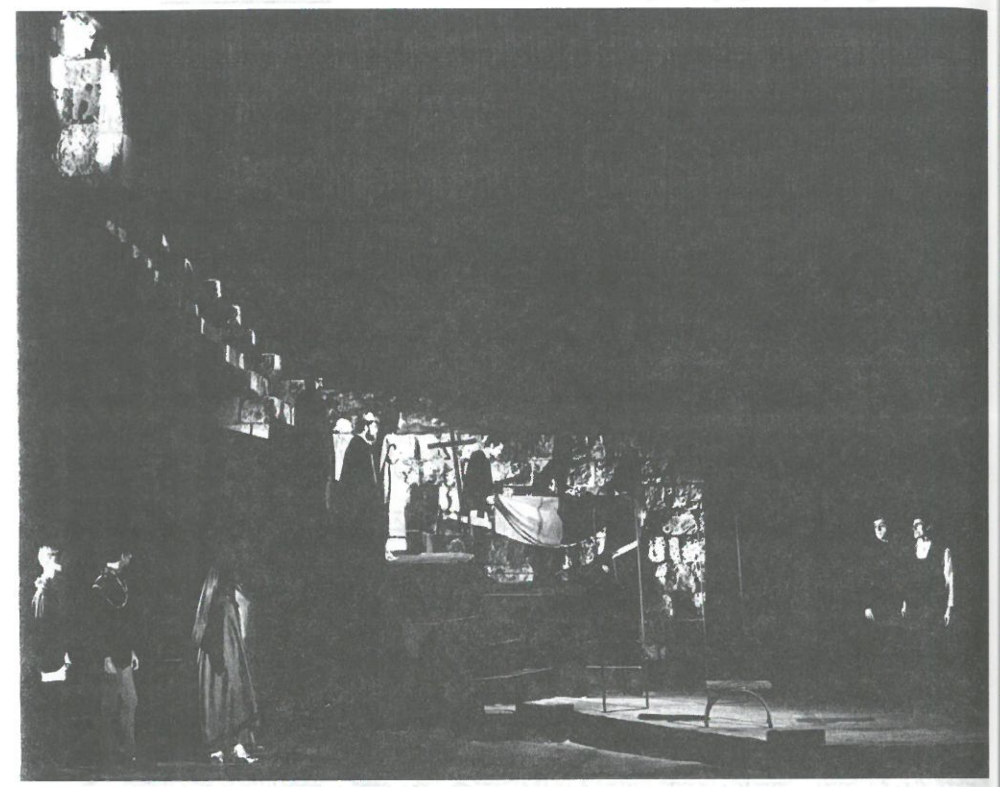
وصراخاً، تتكرر آلياً، تطول، تتمدد، مع الصوت مثل غيمة تتلاشى في الأفق. وهذه المرحلة السابعة محطة أساسية لاستكشاف الطاقات الخيالية والصوتية- الجسدية، ولارتياد احتمالات الصوت وعلاقته بخلفيات الكلام وجذوره التي تمتد إلى التنفس المحض.

بعد سلسلة من التدريبات، يحين الوقت لكي ترجع العبارة من رحلة الجسد والخيال إلى حدود النظام الاجتماعي للتبادل ومستوى التبادل والحضور، أي لكي تُلفظ الكلمة أو العبارة بموجب الإصاتة الاجتماعية المألوفة المصطلح عليها. لكنها بالنسبة للمثل تكون قد عايشت مدة كافية حالات صوته ونَفَسه وأهواء خياله بحيث إنها لن تنفصل عنها وإن لُفِظَت بالشكل المألوف. وسوف تبقى تلك الخلفيات مقترنة بالعبارة العادية كأصداء، كذاكرة، كخلفيات، كبديل محتمل ماثل دائماً.

يوضح منير أبو دبس ذلك بالمقارنة مع الجسم في اليوغا. فكما أن جسم رجل اليوغا هو طريقه للسفر، وفي الوقت نفسه هو ما يمكن أن يمسكه عن السفر، كذلك نظام الكلام، هو ما يجعل العبارة طريقاً بدل أن تكون حاجزاً، كما أنه هو ما يمنعها من التيه. ويضيف أنه وجد في اللغة العربية الفصحى، إضافة إلى مخزونها الشعري غنًى صوتياً خاصاً وآماداً تسمح بسفر الصوت.

عمليات التركيز والخيال لا تنفصل عن تمرينات الاسترخاء والانسحاب. غير أن هناك تدريبات ترجّح هاتين الملَكتين. تدريبات الخيال تتراوح بين التركيز على أي

عضو من أعضاء الجسم أو أي شيء آخر، والتمعّن في تفاصيله وتقلّبات أوضاعه أو إقامة حالة معرفة تصويرية بالمكان والديكور(٣٥).



"هملت" (جبيل)

(35) نجد نماذج لهذه التمرينات في كتاب منير أبو دبس السابق ذكره، أنظر:

M. Debs, *Notes Pour un Acteur,* ibid surtout, pp. 23-25

الإعداد للمسرحية وبناء الدور

القراءة البيضاء

تحدّث الممثلون ميشال نبعة ورضى خوري وميراي معلوف وجوزف بو نصار عن كيفية الإعداد للدور.

من شهادة ميشال نبعة

"لم تكن التدريبات تتم بشكل معزول عن عمل مسرحي معين. بعد استكمال المناقشة حول المسرحية كان يجري توزيع الأدوار. آنذاك يبدأ برنامج يومي يقوم على أسلوب في القراءة يسميه أبو دبس "القراءة البيضاء". وهي قراءة للمسرحية تراعي توزيع الأدوار. كلّ يقرأ دوره بحسب ترتيبه وموقعه. غير أن القراءة البيضاء تجري بإيقاع رتيب تجرّد من أي تعبير أو تلوين. قراءة حيادية، في حال ارتياح أو تنازل عن تصوير المعنى، بدون نبرة تدلّ على تخيّل. كانت هذه القراءة تستمرّ مدة أسبوعين. أحياناً تتمّ مرّتين في اليوم. ثمّ يطلب منا أن نبدأ بتأثيث النص بالأخيلة ونتصوّر المواقف والمشاعر والتعابير لكنّ مع بقاء الصوت الحيادي.

"في هذه الفترة نكون قد اكتسبنا أمرين. الأول حفظ النص، دورنا وأدوار الآخرين تقريباً، والألفة مع أفكار النص وتفاصيله. والثاني أن الخيال يكون قد استكشف كل جوانب الحدث ونكون قد عمّرنا النص بالأخيلة والصور. غير أن هذا كلّه يبقى محبوساً خلف حاجز الصوت الحيادي. ويكون هذا الامتلاء قد ولّد

حافزاً داخلياً للتعبير. هكذا يأتي وقت لا بدّ من أن ينفجر فيه التعبير ويخترق حياد الصوت".

من شهادة ميراي معلوف

إلى ما تقدّم تضيف ميراي معلوف: "هذه القراءة الأولى لا تتوخّى التعبير، بل تتوخّى استقبال النص استقبالاً يستمع إلى مجموع الأصداء التي تطلقها كل كلمة، استقبالاً لا يهتم بتقديم النص، بل بامتصاص سلاسل الدلالات والإيحاءات التي ينتجها. والغاية اختزان هذا كلّه واستيعابه لكي يختمر ويتوضّح ويتخذ أبعاده كمقدّمة لمرحلة التعبير.

"المرحلة التالية هي مرحلة مناقضة للأولى، وهي أيضاً تسبق مرحلة التحرّك على الخشبة. في هذه المرحلة تتم القراءة مع السماح للصوت بالتشرّد وخرق جميع الأصول المألوفة والمصطلحات، وخرق معاني النص وصوره بعيداً عن التعبير الداخلي. يُقرأ النص بأصوات عالية أو خفيفة، يمطّ الممثل صوت الكلمة، يلعب به تصير الكلمة الممطّطة مثل بالون منفوخ يمكن أن يضيقه وأن ينفخه. في كلا المرحلتين، الحيادية والعشوائية، يغيب التعبير، ويجري اختبار درجات الصوت ونغماته، واختبار مسافة السلّم الصوتي، والحدود التي تصل إليها إمكانية التعبير عن الأحاسيس من أدنى إلى أعلى.

يصل الممثل في المرحلة الثالثة إلى التحرّك على الخشبة، ويكون في غنًى تام عن أوراق النص، ويبدأ التعبير المتكامل بالصوت والحركة، ويبحث عن الشكل الذي سينمو باتجاه الشكل النهائي.

خلال هذه المرحلة تتحدّد الصلات بين ممثلي الأدوار".

في التدريبات يدفع أبو دبس الممثل كي يأخذ الجسد والصوت إلى الهذيان، إلى اكتشاف حرياته وآفاقه الحركية، مسافراً في النص، مغرّباً النص، مشتطاً به في كل اتجاه، ماضياً به في طرق عديدة: من الصراخ إلى الهمس، من التدفّق إلى الامتداد البطيء، من التلوّن إلى الرتابة وبالعكس، ودائماً خارج النظام الاجتماعي للتعبير.

بدءاً من هنا يكون شروع الممثل في اكتشاف الدور تحت نظر المخرج.

عندما يكتمل تصوّر الدور ويعود الممثل إلى المصطلح الاجتماعي للتعبير، فإنه يحتفظ بذاكرة ذلك الهذيان، بأصداء ذلك السفر الصوتي في النص، كخلفية أو كعمق يمتدّ وراء الصوت والحركة من الهذيان إلى ضدّ الهذيان، من الانفلات إلى الانضباط والسيطرة، إلى مزيد من الانضباط والتحكّم والتقشّف التعبيري، أكاد أقول إلى التعبير المكمّم الذي يؤدي وظيفة القناع عند كريغ.

المسرح يمتلئ بعلاقات

تحدّث أبو دبس وتحدّث طلاّبه الممثلون، ولا سيّما ميشال نبعة وأنطوان كرباج ورضى خوري ورفعت طربيه، عن مراحل الإعداد للمسرحية وتوليد الحياة على الخشبة. وبيّنوا أن الخشبة الحية الممتلئة الجاذبة ليست الخشبة التي يقف عليها ممثلون أقوياء، بل الخشبة التي يقف عليها أشخاص تقوم بينهم علاقة مهما كانت المسافة المادية بينهم.

فالمسرح يمتلئ بعلاقات لا بأعداد من الأشخاص. المسرح الذي يقف عليه عدد كبير من ممثلين لا علاقة بينهم هو مسرح تقف عليه تماثيل بينها فراغ.

وهدف مرحلة التحرّك الجسدي هي ملء الفراغ بين الأشخاص.

الممثل والدور

بعد اختيار المسرحية وتوزيع الأدوار الرئيسية وبعد "القراءة البيضاء" تبدأ الحركة لتتخذ المسرحية ملامحها. هذه البداية تحدث عنها الممثلون:

من شهادة رضى خوري

"كان منير يتركنا نقرأ ونقرأ، ويستمع إلى المناقشات، لكنه هو الذي يحدد مواعيد الانتقال إلى الحركة التالية.

كان يترك الممثلين يتحرّكون داخل الدور، ويترك لهم مجال النمو والتطوّر بحسب البُعد الذي يكتشفونه في الدور وينفّذونه. في سياق هذا التطوّر كان يسكت ويراقب. ثمّ ذات لحظة يقول للممثّل، قف هنا. هذه هي اللحظة والصورة المناسبة. طبعاً كان أحياناً يبدي بعض الملاحظات. حين يتدخّل في النهاية يحقق نوعاً من القطع والتأطير لحركة عفوية متنامية وصلت إلى المحطة المناسبة".

عمل الممثل على الدور: من شهادة أنطوان كرباج

"عندما أقرأ النص المسرحي ينبغي، كبداية، أن يوحي لي بمناخ معين: إن كان نصاً يونانياً، مثلاً، أبدأ باستشعار السماء الصافية وزرقتها القاسية. وإذا كان نصاً شكسبيرياً يحضر الضباب والعالم الرمادي القاتم. وأنتقل إلى الشخصية التي

سأمثّلها. ولا بدّ للشخصية من بطاقة هوية وتاريخ ماض، وعلاقات ومهنة وأسرة وظروف وبيئة، ومن ثمّ سلوك وأخلاق وصفات جسدية وخلقية وعادات. لا بدّ أن تكتمل الصورة وأن تمتلئ حياة ويكون لها، كما للأحياء، مشية ولهجة ونبرة وطبقة صوت وطبائع ومواقف. هكذا تبدأ الشخصية تكتسب حياتها. قد تكون لهذا مؤشّرات في نصّ المسرحية، أو يُستدلّ عليها من المرحلة، أو يُبتكر. والأمر يتوقّف على روح الإخراج والعمل ككل، إن كان النصّ تاريخياً أو فانطازياً. حتّى لو لم تكن هناك معطيات كافية لا بدّ من خلقها وهذا يرتكز إلى خيال الممثل وثقافته. ولذلك لا يكون خلق الدور إلاّ بالتكامل مع شخصية الممثل، أو كامتداد لشخصية الممثل".

"نحن الممثلين كنا نقوم بالبحث وليس منير أبو دبس؛ أبو دبس كان يرسم الخط العام، ومن ضمن الخط العام نوجد معطيات جديدة ونتخيّل شخصيات. من كان عنده خيال وإبداع أبدع الشخصية، وبلا إبداع يتحوّل الممثل إلى إنسان آليّ".

"بعد القراءة البيضاء والدخول في مرحلة تلوين الصوت كنا نحن الذين نفتش ونبني الشخصية. الرؤية الأساسية الواسعة والخطوط العامة والأهداف الفنية إما أن تكون حاضرة عند منير أبو دبس أو تتكوّن وتتكامل مع تقدّم العمل. لكن لم نكن منقطعين عنها أو سلبيين. كنا نتناقش باستمرار. مثلاً لدى تنفيذ **ماكبث** (١٩٦٢) أذكر كيف كان منير يُدَوْزن بنائي للدور، يطرح أسئلة، يوجّه ملاحظات، إلى أن توصّلنا إلى رؤية مشتركة لهذا الدور.

"في النتيجة، وبعد مرور زمن مع منير، نرى كيف تعود وتحيا جميع التمرينات، كأن ننسى الجسم ونفرغ خيالنا من كلّ صورة، ثم نعيد تركيب الجسم

بالتصوّر. وعي الجسد ووعي ما يحيط به، وإقامة علاقة بهذا المحيط المادي. هذا كلّه نعود ونلقاه عند تنفيذ المسرحية".

من شهادة ميشال نبعة

"قيلت عن منير أبو دبس أشياء كثيرة، منها أنه يتعامل مع الممثلين وكأنه يحرّك ماريونيت (دمى). الواقع أن منير أبو دبس لم يكن يعطي لممثليه أي صورة أو تصوّر لشخصيات المسرحية، بشكل خاص، ويطلب تنفيذها. ما من مرة قال لممثل إفعل هذا. ما من مرة رأيته يصوّر مشهداً في دور ما، أو يمثّل دوراً أو حركة. كان يحرّض، يدفع، يوجّه، لكن في النهاية كانت الشخصية تنبت، تشرق، تتشكّل ذاتياً، مع كل ممثل، وفي إطار التمرينات الجماعية. ولم يكن هناك عمل منفرد مع ممثل. ما كان منير أبو دبس يقوم به، أثناء التمارين والحركة على الخشبة، هو الشغل على الشكل الإجمالي والمسحة الجمالية. كان مثل عين ثالثة ترى الحركة في شمولها وسياقها. وربما كان تصويبه لتحرّك الممثلين وللتشكلات التي تولد على الخشبة، في خدمة الصورة النهائية للحركة الإجمالية. ثمّ تأتي الإنارة، ويأتي أسلوبه الخاص في الإنارة ورؤيته لما كان يسمّى الديكور ليطبع هذا كلّه بطابعه".

"لما كان الناس يشاهدون مسرحية مضبوطة كل هذا الانضباط، وكأنها منحوتة نحتاً، كانوا يتصوّرون أن الممثل عنده بمثابة ماريونيت".

"هناك أمر ينبغي أن أشير إليه: كنا فرقة بكل معنى الكلمة. تعايشنا طويلاً. كنا نتنزّه معاً، نأكل، نلتقي، نسافر، نسكن أيام العروض في قلعة أو غيرها. ولم تكن المناقشات تتوقّف، وكان المسرح مدار حديثنا. وكل منا يعرض وجهة نظره ويتم

التبادل. وحين أقول الفرقة، أعني جميع المشاركين فيها ومن هؤلاء جانين ربيز. كانت من لجنة المسرح في مهرجانات بعلبك، لكنها كانت ترافقنا باستمرار وتسكن في جبيل أيام التمارين والعروض".

"وصارت لهذه الفرقة شخصيتها وملامحها. أثناء هذه اللقاءات كانت تتبلور أشياء كثيرة وأفكار وصور. ولهذه الفرقة ككل وككائن حيّ وشخصية مميزة، أثر كبير في إبداع الأعمال المسرحية. ومرور الزمن زاد هذه الإبداعية وهذا التميز".

"وهناك مسألة ثانية تتعلّق بتنفيذ المسرحية وتصوّر الشخصيات والأدوار. كنا إذا وقع الاختيار على مسرحية نقرأها طولاً وعرضاً كما قلت سابقاً. لكن كنا نقرأ كل شيء عن الكاتب والعصر المفترض للأحداث، نقرأ كثيراً من الكتّاب المعاصرين لتلك الأحداث. مثلاً لَمّا مثّلنا **فاوست** لغوته، قرأنا عن ڤايمار Weimar كثيراً، وعن غوته، وله، وعن موقعه، والحركة التي قام بها في ڤايمار وتأثير غوته خارج ألمانيا، وعدداً من الرؤى أو القراءات التي أوّلت **فاوست**. وكان كل منا يضيف إلى هذا قراءاته الشخصية فضلاً عن القراءة الموجّهة. كما أننا أخذنا دروساً في الرقص مع آني دابات، وجورجيت جبارة أشرفت على الرقص في مسرحية **فاوست**. كان تنفيذ المسرحية ورشة بحث واجتهاد وتخيّل، بل تجاوز للذات. وبالنتيجة يجب أن يصير للشخصية أو الدور وجود شرعي حيّ. بل أقدر أن أقول إن مسرحية **الملك يموت** نجحت ذلك النجاح لأنه إضافة إلى اشتغالنا على الشخصيات، لم نكتفِ بالهلوسة الكلامية التي أخذها كلّ منا في اتجاه، بل استلهمنا الطقوس الدينية المحلية، أدخلنا اللهجة الدينية الطقوسية، وهذا لم يمس بالعبث، على العكس أعطى المسرحية عمقاً إضافياً".

الربرتوار: الاختيار والاقتباس

يتكلّم أبو دبس على طبيعة علاقته بالنصوص العالمية التي كان يخرجها، فيبين أنه كان يتوجّه إلى مواضع في النصّ يبدو له فيها المؤلّف أكثر قرباً من نفسه (أي نفس المؤلّف) وحساسيته وفهمه للحياة.

ابتداءً، متى اقتبس مسرحية أو حذف فقرات منها فيما هو يعدها للمسرح، لا يحاول أن يوجّه الاقتباس بحيث يصير النصّ معاصراً أو ينطق بقضايانا وموضوعاتنا. فما يستحوذ عليه بعمق من العمل هو سرّ أفكار المؤلّف، حتّى لو كانت هناك قرون أربعة وعشرون تفصله عنه.

وأبو دبس يرى أن حقيقتنا كجمهور تبقى في البحث عن هذا السرّ، وذلك عبر الرحيل في نصّ المؤلّف، وليس عبر الإتيان بالنصّ ومؤلّفه إلى عصرنا ومشاكلنا. فجلب المؤلّف إلينا هو في نظره إلغاء لحقيقته، كما أنه إلغاء لسفرنا نحوه عبر إبداعه.

الاقتباس ومبادئه

لإيضاح أسلوب أبو دبس في الاقتباس يمكن النظر في نصين: **أنطيغون** لسوفوكل و**ماكبت** لشكسبير: بالإجمال عندما يتناول النص يُبقي منه على ركنين أساسيين: ما يشير إلى سيرورة الحدث، وما يسمح بإطلالة الفضاء الشعري والغيبي داخل العمل المسرحي. فلا مساس بالحدث الرئيسي. أما المعيار المعتمد للحذف فهو الحركة. ينبغي أن تكون العبارات في الحوار، وحتّى مقاطع الحوار متناسبة مع تصوره للحركة. إذا كانت الحركة أقصر من العبارة وتكتمل قبل نهاية المقطع الحواري فإنه

يعمد إلى تكثيف هذا المقطع. ففي **أنطيغون** سوفوكل مثلاً، هناك شروحات وحوارات كثيرة وخطابات بين كريون وابنه أو بين كريون وأنطيغون. طول الحوار لا يتناسب مع الحركة التراجيدية كما يجب أن يقدّمها. فهو يرى أن طول الشرح يبطئ الإيقاع التراجيدي، لذلك يعمد إلى الاختصار.

والخلاصة أن الحركة عنده أهم من النص. أو أن الحركة هي أهم تعبير أو تقديم للنص. ولا يخفى أثر آپـيّا هنا. أبو دبس، عند إعداد كتيّب مسرحية **الذباب** (جبيل ١٩٦٣) أثبت مقتطفات من أقوال المسرحيين، بينها هذا القول لآپـيّا:

"... فالحركة إذن هي التي تحقق تلاقي الفضاء والزمن. من زاوية جمالية لا نملك إلاّ الحركة الجسدية، وبهذه الحركة نحقق ونرمز إلى الكلمة التي تبقى مهمة كعنصر من عناصر الحركة لكن لا تظهر خارج الحركة". والحركة هنا مأخوذة بالمعنى الواسع للحركة المسرحية، أي مجموع العلاقات بين الممثلين وفي الوقت نفسه بين الممثلين والديكور والمساحة.

عند أبو دبس حركة الجسم مدروسة في فضاء الخشبة كأنها حركة رقص. الفارق بين هذه الحركة والرقص بالمعنى الحصري هو سرعة الإيقاع. الإيقاع هنا مسرحي. كل حركة مدروسة ودالّة من ضمن علاقتها بالموقف وبالمكان. ولهذه الحركة محلّها داخل الإيقاع الإجمالي.

حول اختيار المسرحيات

في المقابلات المتعددة مع رئيسة **لجنة المسرح الحديث** في مهرجانات بعلبك الدولية، أكّدت كما سبق أن أكد منير أبو دبس رئيس **فرقة المسرح الحديث**

ومخرجها الوحيد، أن اختيار المسرحيات، كان يعود لهذا المخرج وحده وأن اللجنة لم تكن تتدخّل.

حول هذا يقول أبو دبس: "العفوية التي كانت في أعماقي هي التي وجّهت اختياري للنصوص، واختياري للحركة. لا يقدر هذا الاختيار إلاّ أن يكون على علاقة عميقة بالجمهور اللبناني الذي أتوجّه إليه.

"ويبدو أن دائرات معينة في بعض الأعمال وبعض الأشخاص تحمل التخوم التي يلتقي فيها المدهش والحنون والفاجع؛ هذه العناصر هي التي كانت بالنسبة لي، كما أظن، مواقع الجذب. هذه الدوائر ظهرت لي في نتاج أعلام المسرح، سوفوكل وشكسبير، غوته، كامو، سارتر، دورنمات، يونسكو وآخرين في المسرح الحديث.

"وكان لي هدف آخر من وراء اختيار النصوص، وهو تعريف الجمهور اللبناني على الأعمال التي تشكّل مفاصل انعطاف في تاريخ المسرح. ما المعيار الذي بموجبه أعتبرُ العمل منعطفاً؟ هو العمل الذي يشكل ذُروة مرحلة وفي الوقت نفسه يمهّد لمرحلة جديدة.

"هكذا فإن الجمهور يتابع أحلامَ المسرح من بدايته حتّى اليوم برفقة شعراء المسرح الكبار، وفي الوقت نفسه يجد ذاته في قلب أحلامه، أحلام اللانهايات التي فيه. أحلام الطفولة التي فيه. وما هي المعرفة والثقافة إن لم تكن اكتشافات الذات عبر حقيقة العمل الفني، خاصة عندما يحمل هذا العمل توقيع سوفوكل أو شكسبير أو غوته، باعتبار أن هؤلاء ينتمون إلى كل إنسان على كوكبنا.

"وهنا نحن بعيدون عن النزعات القومية والعصبيات الثقافية والخصوصيات المرحلية".

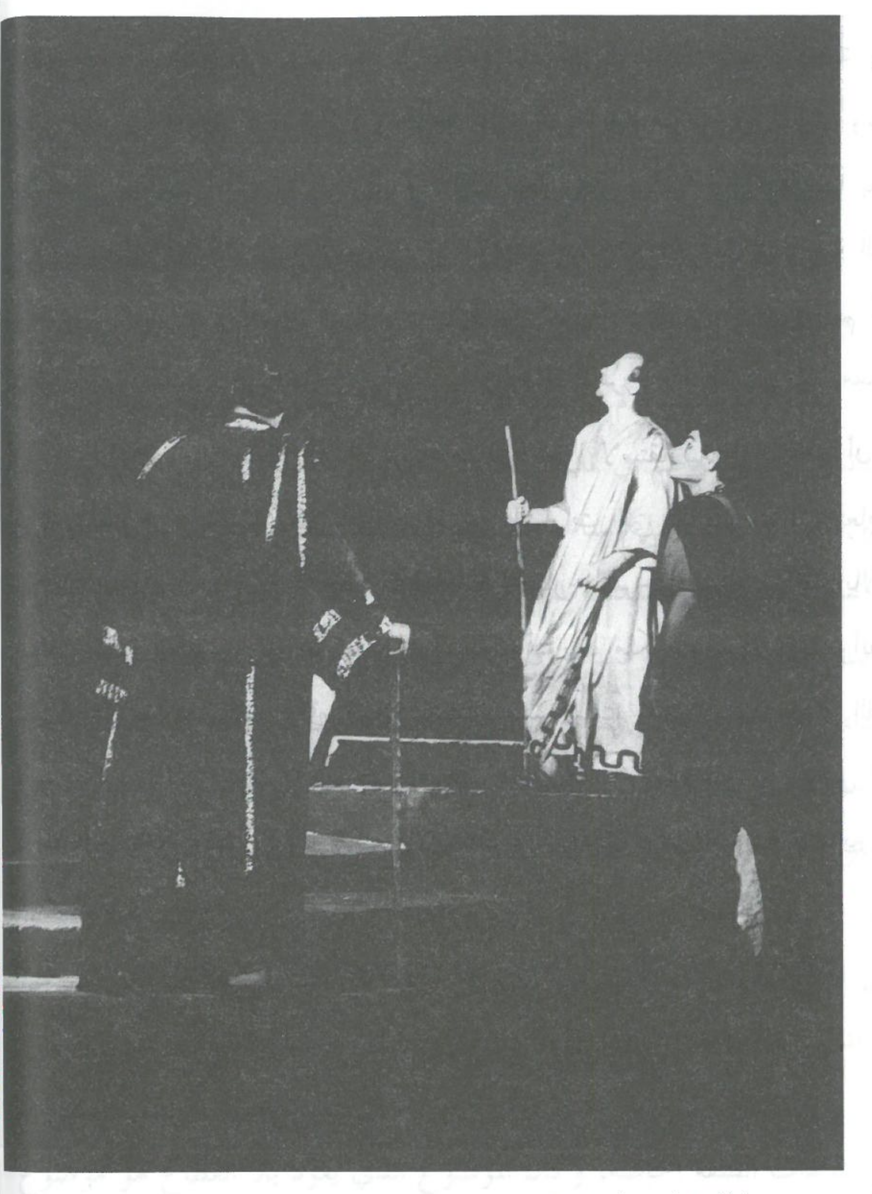
هذا الاستقلال كان مبدئياً أو افتراضياً وحسب. ربّما صحّ الاستقلال في بدايات عمل الفرقة. ونفي أبو دبس لأي عامل خارجي هو نفي يؤكّد نظرته إلى المسرح وحياده إزاء مسألة الجمهور ومعالجة موضوعات راهنة تلتقي بهموم الجمهور.

أولاً، هذا المنطلق لم يستطع أن يعزل **فرقة المسرح الحديث** عن التيارات التي كانت تنشأ وتتعاظم في الميدان الثقافي العربي. ولم تكن الفرقة والراعون لها منقطعين عمّا يتحرّك على الساحة المسرحية العالمية. لأن لجنة المهرجانات نفسها كانت تتبع التحرّكات الجديدة وتدعو فرقاً تمثّل تيارات جديدة، في الباليه خاصة، لا سيّما الباليه المتطوّر في اتجاه مسرح كلّي[٣٦]. وثانياً لأن أعضاء الفرقة كانوا أصحاب تطلّعات، وعدد منهم غادر الفرقة مبكراً ليغامر داخل الأفق العربي وقضاياه. وثالثاً لأن المسؤولين الرئيسيين عن المسرح في لجنة المهرجانات، وهم سعاد نجار وجانين ربيز، فؤاد صروف وواثق أديب كانت لهم آراء ونظرات يبدونها بأشكال غير مباشرة. وكان الحضور المباشر والدينامي لسعاد نجار وجانين ربيز هو حضور عارفتين لكل منهما رأيها ومقترحاتها، وكل منهما قد عمّقت معرفتها بالمسرح عن طريق الدراسة، إضافة إلى التتبع والاطلاع. وكانت سعاد نجار ذات ميول عروبية وجانين ربيز ميول يسارية اشتراكية. وقد حضرتُ شخصياً بعض السهرات والجلسات ذات الصفة الخاصة، وكان الموضوع الذي يعود بلا انقطاع هو موضوع

[36]) أمثال الفرقة الراقصة– المسرحية لـ آلوين نيكولايس Alwin Nikolaïs City Center Danse Theatre ومسرح المدينة الراقص.

المسرح، ولم تكن الموضوعات السياسية غائبة. كانت جانين ربيز معجبة بتجربة مايرهولد في الاتحاد السوڤياتي، ومطّلعة على تجربة الباوهاوس في ألمانيا، وشديدة الاهتمام ببرشت، وشعرية برشت. وكانت سعاد نجار مهتمة فوق معرفتها بالجديد في المسرحين الإنكليزي والأميركي خاصة بالتواصل مع الحركة المسرحية العربية، وبتوصيل المسرح وتأصيله في الساحة الثقافية العربية. وكان عدد من أهم أعضاء الفرقة غير منقطعين عن المناخات السياسية والأمثلة المطروحة وبعضهم كان مسيّساً.

لذلك فإن منطلق أبو دبس وإصراره على الاستقلالية لم يستطع أن يعزل **فرقة المسرح الحديث** وربرتوار الفرقة عن التيارات التي كانت تنشأ وتتعاظم في الميدان الثقافي العربي. ونلاحظ كيف أن اختيار المسرحيات الذي بدأ بالأعمال الكلاسيكية الكبرى، بدأ بماكبث لشكسبير وأدويب ملكاً، وملوك طيبة وأنطيغون لسوفوكل سوف يتطوّر في اتّجاه اختيار مسرحيات لدورنمات (علماء الفيزياء) ويونسكو (الملك يموت) وبوخنر (موت دانتون)، بل سيختار أبو دبس لآرابل (احتفال لزنجي مقتول) ولبرشت (الاستثناء والقاعدة). وهي مسرحيات يبرز فيها البُعد النقدي والمنحى السياسي التغييري.



"الذباب" (جبيل، ١٩٦٣)

الفصل الرابع

فرقة المسرح الحديث وأعمالها

إلى ألفونس فيليبس

الفرقة في انطلاقتها الأولى

لم يكن العام الأول من عمر **معهد التمثيل الحديث وفرقة المسرح الحديث** قد اكتمل حتى وردت من المغرب دعوة لمشاركة الفرقة في مهرجان لبلدان البحر المتوسط أُقيم في أطلال فولوبيليس (وليلي) Volubilis قرب مراكش، وذلك بين ١٥ و١٦ تموز/يوليو ١٩٦١.

شاركت الفرقة في ذلك المهرجان بعمل سبق عرضه على مسرح **شركة التلفزيون اللبنانية** بين ٢٨ و٣٠ نيسان ١٩٦١، بعنوان **أمسية من المسرح الأغريقي**. شملت الأمسية مسرحيتين هما **أوديب ملكاً** لسوفوكليس، بحسب اقتباس منير أبو دبس؛ والمسرحية الثانية كانت **أنطيغون** لجان آنوي، ترجمها الشاعر يوسف غصوب وقام منير أبو دبس بالاقتباس بحسب رؤيته الإخراجية.

كان الزوجان أنطوان ولطيفة ملتقى لا يزالان في الفرقة، وقد لعب كلّ منهما الدور الرئيسي في إحدى المسرحيتين.

في مسرحية **أوديب** لعب أنطوان ملتقى دور أوديب، ولعبت ثيودورا راسي دور جوكاست، وريمون جبارة دور كريون، وأسعد خير الله دور تريزياس، بينما لعب أنطوان كرباج وميشال نبعة دورين ثانويين. فظهر كرباج في دور كورنثي ونبعة في دور كاهن. نبيل معماري كان الراعي وظهر فؤاد غاوي في دور كوريفي أول وجوزيف زغبي في دور كوريفي ثان.

أما في مسرحية **أنطيغون** فقد مثّلت لطيفة ملتقى دور أنطيغون، وناظم جبران مثّل دور كريون، في حين مثّل ريمون جبارة دور هيمون وجورجيت حلو دور إيسمين.

ما نقدر أن نستنتجه من خلال الأصداء الصحافية في المغرب وفي لبنان هو أن الفرقة قد نجحت في عرضها، وأثبتت وجودها بإزاء فرق عريقة من فرنسا وغيرها من بلدان البحر المتوسط. فقد صدرت الصحف والدوريات المغربية في شهر تموز/يوليو ١٩٦١، بأخبار وعناوين تمتدح العمل[٣٧].

وما يعنينا في إطار هذه الدراسة هو الدلالات المهمة لهذا النجاح، وما لقيه من استقبال في الصحافة اللبنانية، وما كان لذلك كله من أثر في الحركة المسرحية في لبنان.

فقد أعطى هذا النجاح أعضاء الفرقة، بمن فيهم المخرج، الدفع الضروري للاستمرار أيّاً كانت الشروط. كما أنه أعطى **لجنة المسرح العربي**، المنبثقة عن **لجنة مهرجانات بعلبك الدولية**، الدعم المعنوي اللازم لمواصلة مساعيها على جبهات مختلفة، كي تؤمّن لهذه الفرقة أسباب الاستمرار.

---

[37]) راجع مثلاً صحفاً مغربية تصدر بالفرنسية:

Le petit Marocain أيام ١١ و١٢ و١٤ و١٦ و١٧ تموز/يوليو ١٩٦١ وL'Echo du Maroc أيام ٧ و١٢ و١٤ و١٥ و١٧ تموز/يوليو ١٩٦١ وLa Vérité Marocaine في ١٨ تموز/يوليو ١٩٦١ Le Courrier بتاريخ ١٩٦١/٧/١٦

= La Vigie Marocaine، أيام ١٤ و١٩٦١/٧/١٧ وجريدة العلم بتاريخ ١٩٦١/٧/١٥، والفجر بتاريخ ١٩٦١/٧/١٤.

وقد دشّن هذا النجاح وما استتبعه من أصداء في الصحافة اللبنانية، عهداً ذهبيّاً من التعاون والتكاتف بين أهل الصحافة وأهل المسرح. وأكتفي بهذا الصدد بإثبات العناوين، في الصحف التي تمكنتُ من الاطلاع عليها. فهذه العناوين تبيّن أن الصحف قد احتفلت بأنباء الدعوة وبسفر الفرقة، ثم بأنباء النجاح المسرحي، واستقبلت هذه الأنباء كانتصار وطني: فعلى مدى شهرين تقريباً، أي منذ السابع من حزيران/يونيو حتى نهاية تموز/يوليو كانت هناك أخبار يومية في الصحف تتحدث عن الفرقة بعناوين التكريم.

ففي ٧ حزيران/يونيو كتبت جريدة **اللبناني**: "الفرقة التمثيلية التابعة لمهرجانات بعلبك تطير إلى المغرب في الرابع عشر من تموز لتقدم على مسارحه أقوى المسرحيات".

وفي أيام ٩ و١١ و٢٢ حزيران/يونيو نجد على التوالي أخباراً في **التلغراف والسياسة والدنيا الجديدة** بعنوان: "معهد التمثيل الحديث على مسارح العالم" وفي **الجمهورية**: حدث فني لبناني كبير تصدّره "لجنة مهرجانات بعلبك" إلى المغرب. وفي ٢٧ حزيران نجد في جريدة **الأوريان** l'Orient خبراً واسعاً عن المؤتمر الصحفي، ونجد مثل ذلك في جريدة **لوجور** Le Jour.

وفي ٢٨ حزيران/يونيو كتبت **لسان الحال** حول المؤتمر الصحفي للّجنة، كما كتبت **العمل**: "الفن اللبناني يغزو العالم بفضل لجنة مهرجانات بعلبك الدولية". كما نجد في التاريخ نفسه أخباراً في **التلغراف والزمان والسياسة والجريدة وصدى لبنان**.

وبعد سفر الفرقة نشرت مجلة **لا ريفو دو ليبان** La Revue du Liban بتاريخ ٢ تموز/يوليو مقالة طويلة لمبعوث المجلة الخاص إلى مهرجان فولوبيليس، وهو جان وولف Jean Wolf. كما نشرت في العدد نفسه النص الذي تلته لجنة المسرح في مهرجانات بعلبك بمناسبة المؤتمر الصحفي حول إرسال الفرقة إلى المغرب.

وفي ٦ تموز/يوليو نشرت جريدة **الجمهور** وقائع المؤتمر الصحفي والإعلان عن جائزة مهرجانات بعلبك، بواسطة **جمعية أصدقاء الكتاب**، لأفضل مسرحية. وبتاريخ ١٣ تموز/يوليو كتبت **بيروت المساء**: "فنّنا يغزو أوروبا". وفي هذا التاريخ نفسه نجد أخباراً وعناوين مماثلة في جرائد **البناء** و**الحياة** و**الجريدة**.

وبتاريخ ١٤ تموز/يوليو كتبت جريدة السياسة: "فرقة الفن الحديث تشترك مع الكوميدي فرانسيز بالمهرجان الدولي للمسرح".

وفي ١٤ تموز/يوليو كذلك كتبت **النهار** عنواناً لبيان لجنة المهرجانات: "فرقتنا التمثيلية في مراكش". وفي التاريخ نفسه كتبت **لسان الحال**: "لجنة مهرجانات بعلبك ترسل إلى الصعيد الدولي فرقة معهد الفن الحديث". وكتبت **الزمان**: "لبنان يحيي التراث المسرحي". وفي ١٥ تموز/يوليو كتبت **الراصد** خبراً، وكتبت **العمل**: "تكريم المسرح اللبناني يتحوّل إلى مهرجان دعاية للبنان في المغرب". وكتبت **الديار**: "فن عالمي". كما كتبت جريدة **الأوريان** l'Orient "أنطيغونا لبنانية ربما غزت المغرب" Une Antigone Libanaise va peut-être conqueror le Maroc.

وفي ١٦ تموز/يوليو كتبت **لسان الحال**: "حفاوة المغرب بفرقة بعلبك للتمثيل". وبتاريخ ١٨ تموز كتبت جريدة **لوجور** Le Jour: نجاح كبير (أو

صارخ) في المغرب لفرقة المسرح الحديث اللبنانية Un vif succès au Maroc du Théâtre Moderne du Liban.

وكتبت **النهار** "أخبار الفرقة في مراكش" وفي ١٩ تموز/يوليو كتبت **العمل**: "الفرقة اللبنانية للتمثيل تحرز انتصاراً كبيراً في المغرب".

وفي ٢٠ تموز/يوليو نشرت **الجمهور** خبراً حول نجاح الفرقة.

وفي ٢٥ تموز/يوليو كتبت **النهار**: "استقبال حافل لفرقة بعلبك في الدار البيضاء". وكتبت **الكفاح**: "نجاح كبير لفرقة الفن الحديث". وكتبت **الحياة**: "الأنباء السارة حملها البريد من المغرب بشأن التكريم الذي لاقته فرقة التمثيل اللبنانية".

وكتبت **الجريدة**: "فرقة المسرح اللبناني تحرز في مراكش نصراً مدهشاً". وفي ٢٦ تموز/يوليو كتبت الزمان: "نجاح فرقة التمثيل اللبنانية في مراكش".

وكتبت **لسان الحال**: "فرقة المسرح اللبناني تحرز نصراً رائعاً في مراكش". وفي ٢٨ تموز/يوليو كتبت **السياسة**: "رسالة من الدار البيضاء (وكأنها تقول أخبارنا في الدار البيضاء). وكتبت **الديار**: "فرقة بعلبك بالدار البيضاء".

وفي ٢٩ تموز/يوليو كتبت **بيروت المساء**: "نجاح كبير لفرقة التمثيل الحديث في المغرب". كما كتبت مجلة **ماغازين** Magazine مقالة في التاريخ نفسه.

هذه العناوين الاحتفالية التي وحّدت اللهجة بين الصحف اللبنانية جميعها هي أفضل مصداق على ما قالته سعاد نجار في حديثها: "الصحافة اللبنانية تبنّت المولود الجديد. اختلفت على أشياء كثيرة واتفقت على دعم المسرح"(٣٨).

---

[38] ورد هذا القول في سياق حديث شفوي.

بيان لجنة المسرح العربي

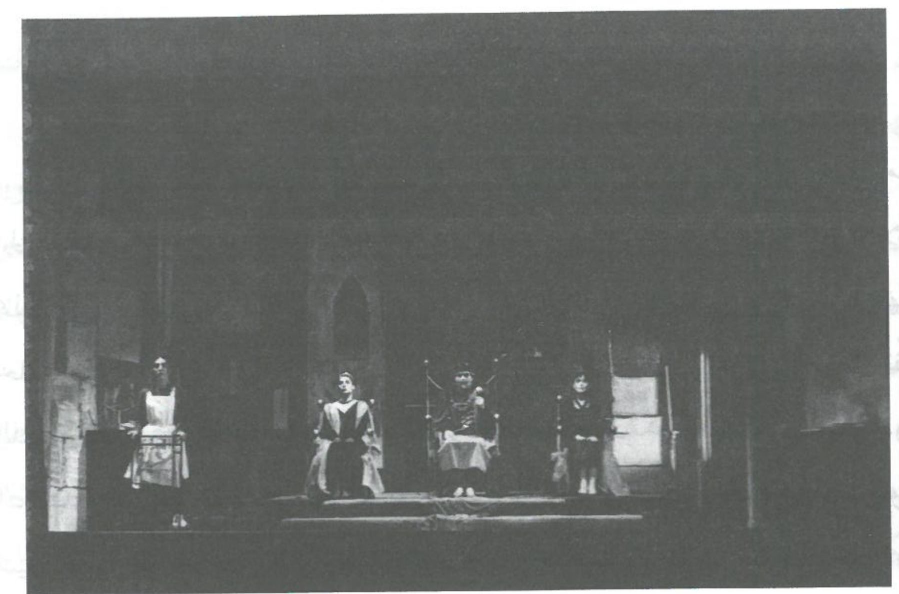
أما البيان الذي أذاعته **لجنة المسرح العربي** بمناسبة سفر الفرقة فكان نوعاً من بيان مسرحي تفتتح به نشاطها. نثبت في ما يلي مقاطع منه لما يظهر فيه من آمال معقودة على **معهد التمثيل الحديث** وعلى **فرقة المسرح الحديث**:

"الفن المسرحي، سواء أتأليفاً كان أم تمثيلاً وإخراجاً، هو من أجمع الفنون، في قديم الزمان وحديثه، لألوان التعبير عن درامة الحياة، والتأمل فيها (...). ففي الشوامخ المسرحية، من عهد صفوقليس وأقرانه، إلى شكسبير وراسين وموليير، إلى برناردشو وإليوت وأونيل وآنوي وغيرهم، من مختلف البلدان واللغات والثقافات، شعر وحكمة وتصوير لخلجات النفوس وللقوى المتفاعلة في المجتمع، ونقد لنظمه وسخرية بها، فلا يكاد المرء يشهد تمثيل رائعة من الروائع- إن حَسُن الإخراج والتمثيل- ليحس أنه جزء من الدراما الإنسانية بكاملها بما فيها من سخف وروعة، وملهاة ومأساة، وحب وبغض، وطموح وطمع، وغدر ووفاء، وحقارة ونبل.

ولذلك صار الفن المسرحي مظهراً من مظاهر ثقافة الأمّة، وعنواناً لها".

وبعد عرض الأهداف التي كانت وراء إنشاء الفرقة المسرحية، والرسالة الثقافية التي يُفترض أن تحملها (ولم يكن اسم الفرقة قد تقرّر بعد) يقول البيان:

"ويسر لجنة مهرجانات بعلبك، وبخاصة لجنتها الفرعية المختصة برعاية معهد التمثيل والفن الشعبي اللبناني، أن تلبي فرقة السيد منير أبو دبس دعوة الحكومة المغربية الجليلة، فتكون سفيرة ثقافة ومحبة، من لبنان إلى المغرب، وأن تسهم في إضفاء التقدير والتشجيع على حركة النهوض بالفن المسرحي العربي، في جميع أوطاننا".



"الملك يموت" (بيروت، ١٩٦٥)

أعمال الفرقة

لَمّا عادت فرقة المسرح الحديث من هذه الرحلة التاريخية، بدأ على الفور الإعداد للعمل التالي. نذكر أن الفرقة تعرضت لهزّة عنيفة نتيجة الخلاف بين أبو دبس وملتقى ثم الانشقاق. لكن ذلك وقع والفرقة في أوج اندفاعها. لذلك واصلت مسيرتها بلا توقف، وتوالت الأعمال حتى عام ١٩٧٠ بمعدل عمل واحد أو عملين في السنة. في الصفحات الآتية عرض لأهم المسرحيات التي قدمتها **فرقة المسرح الحديث**:

ماكبت

قُدّمت هذه المسرحية أيام ٦، ٧، ٨ تموز/يوليو ١٩٦٢، في قلعة جبيل أمام الجدار والدرج المشرفين على البحر. وكان تصوّر منير أبو دبس للخشبة على علاقة بهذه الخلفية البحرية والمكان الأثري. جعل الخشبة، أو الحلبة التي تم اللعب فوقها، خالية ومؤلفة من عدة مستويات، يتوسط أحد المستويات عرش بسيط. نفّذ الديكور، وصمم الملابس جوزيف ربّاط. الإضاءة حلّت محل الديكور، لعبت دور التجريد والتوكيد على توتر العلاقة بين النور والظلام. الموسيقى رافقت الحديث، ولا سيما ظهور الساحرات. مثّل أنطوان كرباج دور **ماكبت**، ومثّلت رضى خوري دور ليدي **ماكبت** ومثّل ميشال نبعة دور بانكو، وعبدالله خيرالله دور مكدف، وجورجيت حلو دور ليدي مكدف، وحنا سالم دور لنوكس، ونبيل معماري دور روس، وأنطوان معلوف دور دنكن، وأحمد بدير دور ستين، وفيليكس أبو حبيب دور البواب. أما الساحرات الثلاث فقد مثّلتهن ليلى غنطوس وكوليت بيجول وفيدا حريز. أنيس سماحة ورمزي داغر مثّلا دور القتلة وكمال كريدي مثّل دور ابن مكدف.

النص الذي اعتُمِد في هذا العرض ترجمه أنطوان كرباج. وكان أنطوان ملتقى قد ترجم نص المسرحية لدى تمثيلها وعرضها للمرة الأولى على مسرح شركة التلفزيون اللبنانية بإخراج منير أبو دبس. وأنطوان ملتقى هو الذي لعب دور **ماكبت** في ذلك العرض الأول ونال إعجاباً خاصّاً. لكن في عام ١٩٦٢ كان أنطوان ملتقى

قد انفصل عن فرقة المسرح الحديث ليشكّل فرقته ويلعب **ماكبت** باستقلال عن **لجنة مهرجانات بعلبك** ونشاطها.

يشكّل إخراج هذه المسرحية ورؤية منير أبو دبس لها بداية لتوكيد أسلوبه الذي عمل عليه في معهد التمثيل الحديث (١٩٦٠-١٩٧٠). إنه الأسلوب الذي نفّذ به أعمالاً مسرحية رأى فيها جدلاً بين الحضور والغياب؛ فعمل على إظهار الحضور مؤطّراً بالغياب، أو طالعاً من الغياب والسكون أو مهدّداً بهما.

ففي مشاهد عامة من مسرحية **ماكبت** تجري في مقدمة الخشبة، ويفترض النص غياب **ماكبت** وليدي **ماكبت** عنها، يسقط نور ضعيف على عمق الخشبة ليكشف طيفين جامدين هما **ماكبت** وليدي **ماكبت**. لقد لعب أبو دبس بالإضاءة بحيث يستخدم الظل ليقول الظلمة المأساوية التي تسكن هاتين الشخصيتين. وهي ظلمة تظهر فيهما لدى جمودهما وغرقهما في العتم بلا حركة ولا تعبير ظاهر بقدر ما تظهر فيهما خلال الحركة والحوار. أي أن أبو دبس يستخدم الخشبة كتشكيل يُبنى بالخلاء الرمزي لفضائها وما يتخلّق فوقها من رموز وأشخاص وعلاقات وأوضاع. بهذا كله يكتب نصه الخاص، يكتب نوعاً من نص يستدخل نص المؤلف في عناصره، بقدر ما يفتحه ويضيئه ويولد منه أو من محاورته.

وهذا الحوار مع نص المؤلف لبناء تشكيل هو نص المخرج، كان أبو دبس أول من بدأه في لبنان. ولعله بين أوائل المسرحيين العرب الذين افتتحوا عهد سيطرة المخرج بالمعنى الحديث، أي كما بدأ مع أندريه أنطوان في أواخر القرن التاسع عشر، ثم تطور حتى صار نص المخرج يضاهي نص المؤلف بل يفوقه أهمية، يتصرف به، بعد أن كان المخرج في خدمة النص. ما يشكل خصوصية أبو دبس هنا، كونه قد اعتمد

لغة الظل، ليلعب على تداخل الحضور والغياب، والتوصّل إلى هندسة الخشبة بالضوء والظل وجعل الخشبة مرآة الأعماق.

لقد حاول، لدى إخراج هذه المسرحية أن يعطيها إيقاع الدوامة أو مسار الدوامة، قدّم شخصيات تتحرك على شفا الهاوية. الضوء لم يكن يظهر إلاّ كُنتف دون أن يبدد الظلام العام. شدّد على صلات الساحرات بالشخصيات. من أجل التوصّل إلى هذا الإيقاع، وإلى رفع درجة التوتر التراجيدي، حذف كل ما هو تاريخي أو أدبي محض، أو إخباري أو تفسيري أو استعراضي. لكنه لم يغير جملة واحدة. فقط جعل حركة الدوامة أسرع، حاول أن يقرّب العمل من "الصرخة" التي أشار إليها آرتو.

اختار أبو دبس **ماكبث** عبر إصغائه الطويل لشكسبير. اختار **ماكبث** وتوقف عندها مراراً؛ لأنه كما يقول يرى أن الإنسان مهدد دائماً بأن يلتقي الساحرات وأن يتحول قدره كما تحول قدر **ماكبث** نحو أعماق الظلام. ظهرت الساحرات، في مسرحية شكسبير بين العليق والضباب، "لكن المؤكد أن مسكنهن الأصلي هو **ماكبث** ذاته" كما يقول أبو دبس. ولكي يعطي لهذه الفكرة أو هذه القراءة حضوراً على الخشبة، ركز على جعل كل ما يتصل بمظاهر الطبيعة من رياح وغابات وأبعاد وهبوط الليل والبوم والطيور السوداء حاضراً منطوقاً، كل هذه الصور تقدّمت على أنها ساكنة في حلم **ماكبث**، ولا فاصل بينها وبين **ماكبث**، ولقد أبرزها لفظاً عبر تأطيرها بالصمت، إذ كان يمهد لها بمسافة من السكون التام حتى تسقط وتبرز وسط السكون. لكن **ماكبث** بقدر ما كان يحمل الظلام في جسده وبقدر ما كان يسقط في العتم كان شوقه إلى النور يتوضح. هكذا يقول:

"الحياة حلم، وحكاية يرويها مجنون".

مسرحية الذباب

قُدِّمت مسرحية **الذباب** في جبيل بين ٢٧ و٣٠ حزيران عام ١٩٦٣. وهي قصة إلكترا وأخيها أورست وانتقامهما من الأم وزوجها لقتلهما أغاممنون والدهما. المسرحية من تأليف الفيلسوف الوجودي جان بول سارتر (١٩٠٥–١٩٨٠). ترجم النص أنطوان كرباج، ولعبت فيها ثيودورا راسي دور إلكترا، ولعبت رضى خوري دور كليتمنستر وميشال نبعة دور إيجيست، وأنطوان كرباج دور أورست، ولعب حنا سالم دور جوبيتر، إضافة إلى نبيل معماري في دور المربي وجورجيت حلو في دور جنّية الندم[39]. وشاركت في المسرحية فرقة آني دابات للباليه. وفي هذه المسرحية كانت بداية تألق ميشال نبعة وتميّزه، أما رضى خوري وأنطوان كرباج فكانا قد تميّزا منذ مسرحية **ماكبث**.

وبين وثائق لجنة المسرح نص بقلم منير أبو دبس هو عرض لمشروعه في إخراج مسرحية **الذباب** وخطته في الاقتباس، اقتطف منه هذه الفقرة: "(...) وهكذا يصبح العمل مسرحيّاً صرفاً يحمل نفحات فلسفية لا تظهر منفصلة بحد ذاتها بل تبقى ممسكة بالعمل المسرحي الداخلي.

ولتجسيد العمل المسرحي في المسرحية وضعنا اللغة، كما يجب أن تكون في خدمة المسرح، محترمين في تعابيرنا خيال المؤلف وتصاويره وجوهر الأشخاص

[39] تكوّن سكان آرغوس (أو ما يمثّل الجوقة) من الممثلين: ليلى غنطوس، رنيه ديك، رمزي داغر، فيليكس أبو حبيب، صبحي أيوب، شوقي شربل، جوزيف خوري، عباد ملاح، أكرم الأحمر، بشير عبد الساتر، نقولا فهد، سامي عبود، يعقوب شدراوي.

ومراعين كذلك في الجملة (أيضاً) إمكانية التنفس عند الممثل والعمل المسرحي. وبكلمة أخيرة حاولنا أن تكون لغتنا مسرحية مع الاقتضاب في العمل، الاقتضاب بالمعنى المسرحي[40] (Sobriété) والابتعاد عن التطويلات والاصطلاحات التقليدية.

"(...) يجب أن تكون جميع العناصر المسرحية مستمدة من العالم الخفي الذي تدور فيه المأساة، ومشبعة من المناخ الذي تنبع منه. وهذا المناخ المرعب الجميل يجب أن يبقى شاملاً متواصلاً ودائماً بفضل الجو العام والاتجاه الذي يخلقه الممثل وتوحيه العناصر المسرحية.

"الهدف من الإخراج هو الوصول إلى الخط الرئيسي للمأساة وإلى الجوهري فيها.

(...) إن كل تعبير خارجي يجب أن يتصل بجوهر المسرحية، أو يرمي دائماً إلى أبعد من الحالات الظاهرية، أي إلى الدخول في حالة الإلهام والخلق وإلى الاتصال بالحقيقة الإنسانية والفنية.

(...) إن كل عنصر خارجي، كالعناصر المسرحية ووجه الممثل وتحركاته، يجب أن تتوخى من هذا الجوهر المأساوي وتكمله، وأن تنبع منه وتصب فيه".

لم يتخلّ أبو دبس عن الاقتباس في أي مسرحية أخرجها. الاقتباس عنده يمرّ بالحذف، لكي يتاح له التركيز على رؤيته للمسرحية. الاقتباس الذي قام به في **الذباب** دفع النص للاقتراب من البنية الأصلية اليونانية، مع الاحتفاظ بكلام سارتر نصيّاً. يجيب أبو دبس ليوضح ذلك:

"حين أختار مسرحية أكون قد اخترت رسالتها. لكن في **الذباب** خطوت خطوة أبعد من حركة سارتر. سارتر يقف عند حد الحرية والاختيار، ويبدو كأن لا

[40] بالفرنسية في النص.

شيء وراء هذه الإرادة، أو لا قوة غيبية تترصده. وعندما مضيت وأدخلت مسألة القدر، وذلك باقترابي من النص اليوناني، فتحت الطريق على هذا الغيب، أو جعلت حدث المسرحية الذي هو المسؤولية والاختيار، يواجه هذا الغيب.

"سارتر يضع الشخصية في مواجهة الشخصية ويحرك صراع الإرادات. كنت أعجب بهذا لأنني أحب حركة المسرح. لكن لم أجد أن هذا يكفيني، ورأيت أنه لا بد من وضع الإنسان أمام أقدار، وفتح العمل على احتمال مواجهات أكبر وأبعد. بدا لي أنني بإرجاعي المسرحية إلى البنية اليونانية استرددها من الأدب إلى المسرح. مع ذلك، المقاطع التي وضعها سارتر على لسان الشعب بقيت بنبضها وتمامها، وصارت هي المقاطع الأساسية للعمل. وفوق أهميتها الدرامية أجد لها أهمية ثانية، لكونها نوعًا من تفسير شبه نفسي للأسطورة. فالشعب في مسرحية سارتر يعيش عذاب الضمير. أي أنه أقام عيداً يستفيد منه عذاب الضمير، ويقع هذا العيد يوم مقتل أغاممنون".

"هكذا ينادي الشعب الأرواح كي تأتي وتعذبه. وعندما يرجع أورست ليقتل إيجيست قاتل أبيه أغاممنون وينتقم له، سيفسد هذا العيد الذي صار أصل العادات في آرغوس. أورست بعد أن يقتل إيجيست، يضطر للهرب ويأخذ معه جنيات عذاب الضمير، لأنه لما قتل إيجيست قتل عذاب الضمير، أي الإحساس بالمسؤولية والقدرة على الاختيار. كما أنه حين اختار ونفذ الفعل (القتل) سحب المسؤولية من الشعب".

اعتمد الإخراج صورة تشكيلية إيقاعية. شارك في المسرحية ممثلو **معهد التمثيل الحديث** جميعهم. وتشكّلت الجوقة من أربعة عشر شخصاً يمثّلون شعب آرغوس، بحيث تكون هذه الجوقة صوتاً أساسياً في المسرحية ومحوراً حركيّاً. توزع

شعب آرغوس على الخشبة و لم يتكتل في صورة جوقة. كانت الخشبة عارية لا تلبس غير الظلال. الخشبة مدرّجة تستغل أدراج الموقع الأثري[٤١]. مع ذلك كان هناك كوريغرافي أو صورة مدروسة لهذا التشكيل. وتوزُّع الأفراد جعل الأصوات الجماعية للجوقة تأتي من أطراف الخشبة كلها. كانت الحركة منظمة ومدروسة، يضبطها إيقاع وموسيقى. لم تكن حركة موحدة ككتلة.

لا كواليس في مسرح أبو دبس. والممثل لا يخرج إلى الخشبة من الكواليس. الممثل مغيّب على الخشبة بستار من العتم. وهو يخرج من العتم إلى الضوء[٤٢].

يوضح أبو دبس: "الشعب كان المحور المركزي الذي يتم التبادل والحوار عبره، ولا يتم تبادل جانبي بين الشخصيات. التبادل الوحيد أو الاتصال الوحيد بين الشخصيات كان قتل أورست زوج أمه، إيجيست. وإيجيست بدوره ساعد أورست وقال إنه بانتظاره. ما عدا ذلك فإن كلام إيجيست (قاتل أغاممنون) يوجّه إلى الشعب".

"كليتمنستر أم أورست وإلكترا، كذلك على اتصال بشعب آرغوس وعلى تفاهم معه. كما نرى إلكترا بمفردها في حوار مع هذا الشعب، وتظهر أنها بانتظار مجيء أخيها أورست لكي ينتقم.

ثم حين يصل أورست، فإن ما يراه في المدينة هو عيد الندم الذي يعيشه الشعب. الشعب هو القطب والمركز والمرسَل إليه شبه الوحيد في سياق الحركة.

---

[41]) الفنان بول غيراغوسيان الذي رسم ملصق المسرحية اقترح على أبو دبس فكرة لو أمكن تنفيذها لأعطت المخرج مدى ميتافيزيقياً وتواصلاً باللانهائي: اقترح فتح الخشبة على الخلفية البحرية. و لم يكن التنفيذ ممكناً لأن الأصوات كانت ستضيع ويغمرها صوت الموج.

[42]) لما كان الشاعر والمؤلف المسرحي جورج شحادة يحضر عرض **الذباب** أبدى لأبو دبس ملاحظة، قال: "عندك شيء خاص، الشخصية تخرج من العتم، لكن نحس أنها كانت هنا دائماً".

ويبدو هذا المركز (الشعب أو الكيان الجماعي) محلاً لقوى تتخطى الشخصيات. وكأن هذه الشخصيات مجرد تعابير أو أدوات لهذه القوى الساكنة في المجموعة وتسيّر هذه المجموعة أو هذا الشعب".

يمكننا الاعتراض على هذا التدخّل في سياق المسرحية بأنه قد أعادها إلى حضن القدرية اليونانية، وقوّض مسافة الحرية والمسؤولية عند سارتر، فكأنما استُبدلت رسالة سارتر برسالة المخرج.

ردّ أبو دبس على هذا الاعتراض بالقول: صحيح أن رسالة سارتر هي الاختيار والمسؤولية؛ وهذا يتحقق عبر الحدث وسيرورته، وهو باقٍ، لكنه يجعل القدر لكل ذلك بالمرصاد. القدر هنا يضيّق فسحة المسؤولية والاختيار.

حول مسرحية **الذباب** كما قدمها أبو دبس في جبيل كتب الشاعر شوقي أبي شقرا: "بدا إلحاح المخرج منير أبو دبس في **الذباب** كما بدا في **ماكبت** على الأضواء، وعلى جعل الحركات لدى الممثلين بطيئة كي تظهر هذه للجمهور في جمال مجرّد واقف لحاله وملحق بها، وهذه بتأثيرها الذاتي مع تأثيرات مجرّدة نابعة من الثياب والأضواء وتفاصيل ثانية، تضيف بلا شك سحراً (...).

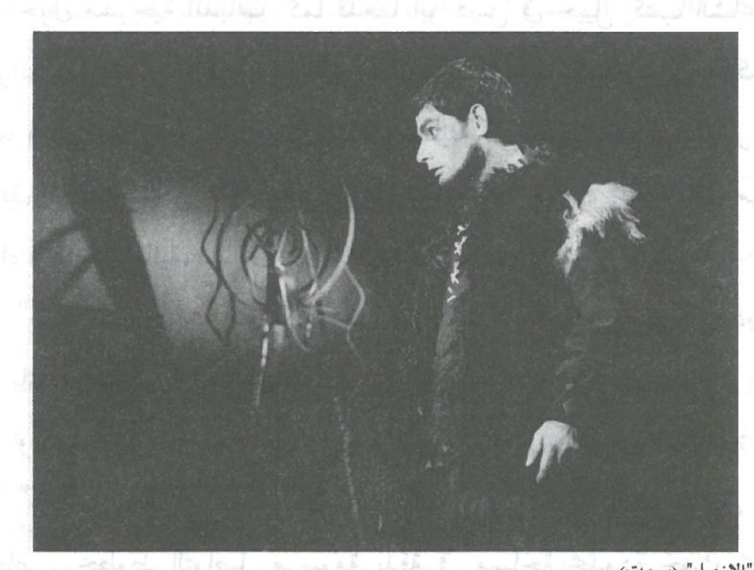
"هذه المسرحيات مع الأسلوب فيها، تؤكد حرص منير أبو دبس على اهتمامه بالمادة التشكيلية البلاستيكية" (...).

وكتب أندريه بركوف في جريدة **الأوريان** حول مسرحية **الذباب**:

"هذا ما يبدو أنه الهاجس الأساسي للمخرج: العلاقة المضبوطة بين المسافات والأشخاص. خطوط التواصل مرسومة بدقة في مساحة محدودة حيث يجري كل شيء. تناغم اللوحات الضوئية والحركات، الموسيقى والتعابير، والخلاصة هناك قصد واضح لإعادة خلق المشهد كما يعيد فنان انطباعي خلق المنظر الطبيعي (...).

(...) ممثلون قُدّوا من صخر، يعيشون أهواءهم المجرّدة حتى أقاصيها، (...) ارتفعوا إلى علياء الأسطورة بفضل صلابة شبه معدنية. هكذا نجد أنفسنا إزاء رقعة شطرنج شاسعة، حيث القدر يحرّك حجارتها. هذه هي المفارقة لدى ممثلي أبو دبس، فالحرية لا تكون عندهم إلا ابنة القدر.

غير أن الإدارة العالية للممثلين، والإيقاع المتوتّر للحبكة، وصراخ المحتضرين وهو يتداخل بنحيب النادمين يجعل من مسرحية "الذباب" معزوفة فريدة"[٤٣].



"الإزميل" (بيروت)

[43] André Bercoff, L'Orient, 6 mars 1963.

الإزميل

مسرحية الإزميل[٤٤] لمؤلفها أنطوان معلوف، كانت قد فازت بجائزة **أصدقاء الكتاب** التي تقدمها **مهرجانات بعلبك**.

عرضتها الفرقة للمرة الأولى في قاعة **وست هول** بالجامعة الأميركية ببيروت في آذار/مارس عام ١٩٦٤، ثم في معبد باخوس بقلعة بعلبك في صيف العام نفسه.

الإزميل دراما تخترقها مناطق من الظل، هي قصة حب وموت، حيث الدوافع اللاواعية تلعب دوراً أساسيّاً. حكاية عشّاق بؤساء ينسج القدر لحمتها من البداية إلى النهاية. إنها مسرحية ميثولوجية برمّتها تتخللها رموز تترجم استحالة التواصل[٤٥]، كما كتب أندريه بركوف André Bercoff في جريدة **الأوريان** البيروتية.

لأول مرة كان منير أبو دبس يُخرج مسرحية لمسرح مقفل. كانت تجربة جديدة سواء من حيث الخشبة وتصورها، أو من حيث الديكور، وكذلك من حيث التمثيل وحيّز الحركة.

[44] جاء التعريف بفكرة المسرحية في سياق الكلمة التي كتبها الشاعر أنسي الحاج في ملحق جريدة النهار بتاريخ ١٩٦٤/٣/١٠: فكرة "الإزميل" صراع رجل (أنطوان كرباج) مع امرأتين هما أُمه (رضى خوري) وزوجته ناردين (رنيه ديك)، الأُولى تريد أن تحتفظ به بعدما ربّت فيه عقدة أوديب (ما أسهل الكلام) والأُخرى تنال عقابها سجناً في مغارة لأنها خانته مع بستاني (ميشال نبعة) يعمل في أراضي دامون أي الزوج. ويُسحَن البستاني زاد، مع ناردين في المغارة ومن الخوف على حياتها تنقلب ناردين إلى الخوف على إغرائها، وتستفيق فيها الأُنثى وتبدأ في إغراء زاد، المنصرف عنها إلى النحت بإزميله ولا مبالاته، وامتزاج صوت ناردين في فكره بصورة أُمه الميتة، وصورة الإله "حدد". وتتواتر على ألسنة هؤلاء الأشخاص، فضلاً عن الناطور (نبيل معماري) آراء حول الموت، والجنس والرحمة، الخ...

[45] أنظر: André Bercoff, L'Orient, Beyrouth, 2 Mars, 1964.

مع **الإزميل** دخل الممثلون في منطقة جديدة. فالمسرحية وأحداثها تقف على الحافة بين مستويين: أسطوري، ويومي واقعي. ولأول مرة في تاريخ الفرقة كان على الممثلين ألا يكمّموا المشاعر، وأن يسمحوا لها بالظهور، دون أن يفارقوا الاقتصاد، فأضافوا إلى عالمهم كممثلين ما لم يصلوا إليه في مسرحية **الذباب** أو في مسرح سوفوكل.

اقتبس أبو دبس النص اقتباساً ولم يقدّم المسرحية بتمامها. يوضح وجهة نظره بالقول إنه أبقى من النص على ما يمكن أن يُستبطَن في الحركات التي يبنى عليها الحدث. وكان هذا نهجه في كل مسرحية.

ومع ذلك أثار هذا الحذف سجالاً، بل إن اختلاف النظر حول الموضوع حدا بأنطوان ملتقى إلى إخراج المسرحية بنصّها الكامل. وما كتبه الشاعر المسرحي عصام محفوظ حول الموضوع يقدم إضاءة مهمة، يقول:

"واتّضح لي بعد هذا التحوير وتحويرات أخرى ثانوية تناولت الكلام المخصص للشخصيات أن منير أبو دبس يحاول أن يلعب لعبة شخصية جداً تجاه المسرحية. فالمخرج وهو الشغوف بالمواقف المطلقة والشخصيات المجردة، أراد أن يمنح المسرحية هذا الجو التجريدي الذي تنمو نحوه، لكن الخوض في التفصيل كان يفقدها هذا الميل".

"الشخصية الوحيدة التي نجح المخرج في إبرازها- وهي شخصية دامون- هي نفس الشخصية التي نجح المؤلف في أن يجعلها من لحم ودم. وكذلك كان من الممكن أن تصبح شخصية ناردين الزوجة الملتهبة الجسد لو لم تقتلها كلماتها. فالكلمات كما في مسرح معلوف، شراك محكمة لمنع الشخصية من النبض. فكل

شخصيات المؤلف مملوءة حكمة ونضجاً وخبرة في الحياة ومستعدة في كل لحظة للمناقشة الفلسفية"[٤٦].

ويرى الشاعر أنسي الحاج الرأي نفسه في لغة المسرحية:

"وقد صاغ أنطوان معلوف، الكاتب المسرحي الشاب الذي نال حتى الآن جائزة أصدقاء الكتاب، للمسرحية ثلاث مرات متتالية- صاغ كلام أشخاصه بأسلوب أدبي مشبع بالفصاحة، ومنمق وشعري، حتى أدى به الشغل القلمي على "النمط العربي الصحيح" إلى التخفيف من حيوية المسرحية ولجم إمكان تمثيلها بنجاح"[٤٧].

على الرغم من الملاحظة حول لغة المسرحية، فقد نجحت نجاحاً ظاهراً، واستقبلتها الصحافة بحماسة. لقد كانت أول مسرحية لبنانية موضوعة تعرضها **فرقة المسرح الحديث**. أول مسرحية لبنانية في المرحلة الحديثة، وفي ضوء المعايير الجديدة للمستوى المسرحي. ونجد عناوين عديدة تشير إلى العرض بهذه العبارات:

"حدث مسرحي لبناني: العلامة الأولى لنشاط مسرحي حقيقي"[٤٨].

أو "المسرح اللبناني الجديد يقطع مراحل الطفولة"[٤٩].

و"في مهرجانات بعلبك، المسرح اللبناني ينطلق من إطاره المحلي إلى الأجواء العالمية"[٥٠] و"الإزميل... ينحت المسرح اللبناني"[٥١].

---

[46]) الحياة، ١٩٦٤/٣/١١.

[47]) أنسي الحاج، ملحق النهار، ١٠ آذار ١٩٦٤.

[48]) عنوان مقالة لخالد الناشف، لسان الحال، ٣ آذار/مارس ١٩٦٤.

[49]) جريدة الزمان، بيروت ١٩٦٤/٣/١١.

[50]) جان شاهين، الشبكة، ١٩٦٤/٣/١٠.

وكتبت سونيا بيروتي في تعليق حول مسرحية **الإزميل**: "يبهج المتحمسين لخلق مسرح في لبنان عدم وجود كرسي خالٍ في الصالة قبيل (إزاحة الستار) بعشرات الدقائق. و لم يكن الحال على هذا المنوال منذ أقل من سنة.

جلسنا متفائلين وانغمسنا فجأة في دنيا غامضة وضع أساساها في الديكور عارف الريس وخلق ظلالها وغموضها المخرج منير أبو دبس وحرك موجوداتها الكاتب أنطوان معلوف، وتقمص شخصياتها أعضاء فرقة معهد التمثيل الحديث...

(...) تجردت شخصيات المسرحية من الظروف الاجتماعية ومن الكبت ومن لياقات مدروسة ومن مسايرة لطيفة ومن كل ما هو مظاهر خارجية.

واعتلى المسرح "لاوعي" عار تحركه انفعالات وردات فعل صافية نقية من كل شائبة أو حاشية...

كل شخصية هي فكرة مسيطرة تأكل نفسها وتنمو في وحدتها، وكل الشخصيات بذور مزروعة في أرض واحدة... الأرض- أو جو المسرحية- تغذي برطوبتها وترابها جميع البذور، ولكن الغذاء يتحول في كل بذرة إلى انفعالات مختلفة صاخبة تزيد في غربة كل بذرة وفي وحشتها وتحيطها بجدار حديدي يتكاثف مع تطور أحداث المسرحية... ويظل يتكاثف حتى يعلو ويتمدد سقفاً ويطبق بإحكام فيخنق حتى الموت"(٥٢).

---

[51]) محمد دكروب، جريدة الأخبار، بيروت ١٩٦٤/٣/١٢.

[52]) سونيا بيروتي "الإزميل تعلن ولادة المسرح الحديث في لبنان" بمجلة الحسناء بتاريخ ١٠ آذار ١٩٦٤.

حول الديكور

الديكور صممه عارف الريس وكان له دور كبير في إنجاح المسرحية. كان الديكور نصاً آخر أعطى المسرحية والتمثيل أبعادهما. نسيج معدني يترل من السقف ويعطي شكل العنكبوت، نكاد نحس أنه طالع من كلام الشخصيات وتمويماتها. سقف منخفض لا يحاكي الكهف بقدر ما يوحي بعالم سفلي تحتاني، بعالم يربض على القلب. كما جعل الديكور يكشف عن داخل وخارج، داخل يقفل وخارج غريب، فتتعدد الأبعاد. وسط هذا الكهف كانت الإضاءة تركز على الوجوه وتعابيرها استجابة للبعد البسيكولوجي الذاتي للمسرحية وأدوارها.

ونقرأ في مقالة كتبها أندريه بركوف بعد مشاهدة المسرحية:

"الديكور الذي وقعه عارف الريس هو من أجمل ما رأيت على خشبة المسرح اللبناني: شبكة الخطوط الحديدية المتشابكة التي ترسم حدود الكهف، والأشكال الغريبة للتماثيل والصخور، وجذوع الأشجار التي تحدد مواقع الحدائق ترسم بشكل رائع التناظر الصارم بين سجناء الخارج ومسوّري الداخل. رفيف إضاءة وموسيقى مدهشة لنارسيزو يبس شاركت في إشاعة القلق، وأخيراً ممثلون منضبطون تماماً في تصميم مسبق للفضاء.

"منير أبو دبس هو عندنا أفضل بانٍ للأشكال. لكن عرضه يدفع على التفكير أنه يهمل الغاية التي من أجلها كان البناء: "الإنسان"(٥٣).

---

[53]) André Bercoff, L'Orient, ibid..

عارف الريّس

عارف الريس (١٩٢٨) الفنان التشكيلي الذي بدأ حياته الفنية موزَّعاً بين المسرح والتصوير والنحت قد وحَّد هذه الفنون في مسرحية **الإزميل**. كان الكهف منحوتة شعرية رمزية إيمائية. لما التقيته وتذاكرنا حول تصميمه للخشبة وتصوّره للمشهد قال:

"منذ بداياتي تعلّقت بالمسرح، ودرست المسرح في باريس. أستاذي في الإيماء كان إتيان دوكرو Etienne de Croux. كنت العربي الوحيد عنده، وكنت أبقى صامتاً. فلما استفهمني عن هذا الصمت أجبت بأنني أتعامل مع الشكل وأرسم. كنت يومذاك في المرحلة الإفريقية من عملي وكانت إيمائية".

"في باريس تعرّفت على منير أبو دبس. كان يكتب شعراً سرياليّاً وكان خجولاً. منير في مسرحه تصويري وعنده رؤيا غرائبية للواقع. عنده كذلك هاجس الرسم، لكنه رسم متحرك".

"عندما أهيئ الديكور أقرأ النص. أقرأ بمفردي وأتصور. لكن كان بيني وبين منير أبو دبس انسجام، لأن منير كان مأخوذاً ببحث روحي غامض ملتبس".

"عندما أصمم أجلس أمام الخشبة. الخشبة مربّع أو مستطيل، أي أنها وجه من وجوه المكعب. المكعب هو الحجم الذي تشتق منه الأشكال كلها. قاعدة النحت هي التعامل مع المكعب. كنت أجلس أمام الخشبة، أرى كيف سأعالج هذه المساحة، وكأنني أشق الفضاء بمنحوتة، أو أهندس داخل ورشة هندسة معمارية عناصرها حية بالممثلين والأنوار؛ إنها بالنسبة لي منحوتة متحركة".

"في ديكور **الإزميل** عالجت الثقل والكثافة في المسرحية. أحببت أن أعطي الأجواء التي ترفعها فوق الثقل الجسدي في الكلمة والحركة. استخدمت الصفائح الحريرية والأسلاك، جعلت السقف منخفضاً لكي يصير فضاء الأسلاك حيّاً فلا

يزول، لكي يعطي الأسلاك بعداً جسديّاً يحاور جسد الممثل ويدعم الجسر الذي يمده الممثل مع الجمهور. كنت أفكر في منحوتة متحركة هي المشهد بكامله".

"كنت مأخوذاً بالمسرح وقد بدأت التمثيل منذ عام ١٩٥٥. مثلت يومذاك في مسرحية **المهاجر** التي ألّفها وأخرجها أديب حداد (أبو ملحم)، وعرضت في عاليه.

"كما مثّلت في مسرحية **هانيبعل** بإخراج منير أبو دبس. ولعبت في باليه حسناء الغابة النائمة La Belle au Bois Dormant مع آني دابات ومثلت دوراً إيمائياً كذلك. لكنني فيما بعد ابتعدت عن المسرح".



فرقة المسرح الحديث في "الملك يموت" (القاهرة، ١٩٦٥)

الملك يموت

عام ١٩٦٥ قدمت **فرقة المسرح الحديث** مسرحية **الملك يموت** لأوجين يونسكو[54] بترجمة أنسي الحاج، في بيروت ودير القمر. وقد عرف هذا العرض قَدَراً خاصّاً وأثار أمواج الإعجاب لدى عرضه في ثلاث عواصم عربية هي القاهرة ودمشق وبغداد. واستناداً إلى الأصداء التي نقلتها الصحافة وإلى أحاديث أبو دبس والممثلين فإن هناك إجماعاً على اعتبار **الملك يموت** ذروة أعمال منير أبو دبس و**فرقة المسرح الحديث**.

المقالات التي كُتبت حول العرض، بعناصره كافة، وحول ترجمة أنسي الحاج للمسرحية، على قدر كبير من الأهمية. لا تقتصر أهميتها على كونها تقوّم العمل وتبرز قيمته الفنية وتكشف عن تطور النقد المسرحي، بل تشكّل في الوقت نفسه شاهداً على المناخ الثقافي آنذاك، وعلى ما كان من تطلّع وطموح لإنجاز أعمال فنية عالية. كما أنها تشهد على حضور الصحافة خاصة، حضور مواكبة واحتضان، وعلى التعامل مع الحدث الثقافي المتميز تعاملاً احتفالياً. حتى أن المقالة التي كتبها الناقد

[54] يوجين يونسكو ١٩١٢-١٩٩٢ طليعة مسرح العبث، من أم فرنسية وأب روماني، أمضى طفولته بين رومانيا وفرنسا إلى أن استقر في فرنسا بدءاً من عام ١٩٤٠. بدأ مسرحه العبثي بمسرحية **المغنية الصلعاء** ١٩٤٩، وكانت نوعاً من تراجيديا الكلام كما يصفها، ويعني بذلك الانفصام بين الكلام والواقع الذي يفترض أنه يقوله، فضلاً عن تفكك الكلام ولا منطقيته. مع أنه سينتهي في مرحلة لاحقة إلى مسرح فكري إنساني بطله الإنسان الذي يحتج ويقاوم ويصارع، وهي المرحلة المتمثلة بـ**وحيد القرن** Rhinocéros ١٩٥٨ و**الملك يموت** ١٩٦٢، إلاّ أن تراجيديا الكلام لن تغيب تماماً عن مسرحه. وسوف نجدها متداخلة بالمفارقات الفاجعة الساخرة التي تقوم عليها مسرحياته.
Cf. Eugène Ionesco, Entre la Vie et le Rêve, Gallimard, Edit. 1996, pp. 62-64 et 123-124.

العراقي- الفلسطيني الراحل جبرا ابراهيم جبرا حول العرض قد أُعيد نشرها في لبنان في أكثر من جريدة[55]. ونشر عدد من الصحف المقدمة التي كتبها منير أبو دبس في الكرّاس الخاص بالمسرحية. فضلاً عن المقالات التحليلية حول المسرح "الطليعي" ومسرح يونسكو، وعن المقابلات مع المخرج والممثلين.

يتحدث أبو دبس عن مسرحية **الملك يموت** بحنين وتأمل:

"أعتبر **الملك يموت وملوك طيبة والطوفان** محطات أساسية ومهمة في عملي. **الملك يموت** استغرق إعدادها سنة. مع ذلك حاولت كثيراً إبراز العفوية أو العمل على انبجاس العفوية.

"الممثلون، في **الملك يموت** تكوّنوا ونضجت شخصياتها الفنية وتميّزت ملامحهم. كل ما قاموا به بعد ذلك تشكّل **الملك يموت** مرجعاً له، لأنها مسرحية تراجيدية في العمق، كوميدية في الحركة. لدى إعداد هذه المسرحية رأيت أنه كلما كان التراجيدي أعمق وجب أن تأتي الحركة لتشكّل طباقاً معه أو كشفاً عنه.

في هذا العمل تبيّن لي أن الإنسان إذا أراد الذهاب إلى ما وراء التراجيدي فإنه سيصل إلى الضحك من حيث هو سر. الضحك في هذه المسرحية كان نوعاً من الأسرار".

[55] أُعيد نشر المقالة المذكورة في، بيروت المساء، بتاريخ ١٩٦٦/١/٢٢ وفي جريدة النهار في التاريخ نفسه، وفي جريدة لسان الحال بتاريخ ١٩٦٦/١/٢٥.

الممثلون الذين قابلتهم كانوا يتوقفون عند **الملك يموت** كمحطة أساسية من محطات عملهم. وإذا أرادوا التمثيل على التمرينات، وعلى مراحل إعداد المسرحية، وعلى المعاناة لخلق الشخصية، كانوا يصلون إلى الكلام على **الملك يموت**[٥٦].

والكلمة التي قدّم بها منير أبو دبس للمسرحية، وأثبتت في الكراس الخاص[٥٧] تبيّن الفهم التراجيدي لهذه المسرحية، وإظهار العبث فيها كوجه آخر للمأساوية. ومن أجل الكلام على المسرحية يبحث أبو دبس عن الجذور التي تتحدر منها الرؤية العبثية المعاصرة راسماً هذه السلالة بدءاً من ألفرد جارّي في **أوبو الملك** (١٨٩٦) مروراً بالدادائية والسوريالية وابنها الضال أنطونان آرتو وصولاً إلى يونسكو في مسرحية **الملك يموت** المكتوبة عام ١٩٦٢.

يقول أبو دبس في هذه المقدمة:

"لوحة مأساوية تنقلب متمردة فتصبح مضحكة. هكذا يولد الضحك من المأساة والمأساة من المواقف المضحكة ومن هنا يظهر عمق الواقع: الأشخاص يتنكرون بعضهم للبعض الآخر باستمرار حتى المشهد الأخير، حيث يتركهم الملك يقعون في الفراغ، ويبقى وحيداً مع مارغريت. (...) يتخلص الملك خلال المسرحية من عالم تجمّع حوله فسجنه. إنه يتطهّر، بهدم هذا العالم بالسخف ليقف أمام الفراغ خالياً من كل دنس".

---

56) راجع الفصل السابق الخاص بمعهد التمثيل الحديث.

57) نُشر النص الكامل لهذه الكلمة مترجماً إلى الفرنسية في مجلة ماغازين في إطار التقديم الموسع للمسرحية بتوقيع دنيز عمون. وكانت قد حضرت التدريبات الأخيرة للمسرحية وحادثت المخرج والممثلين. أنظر D. Ammoun. Magazine, 18 février, 1965.

لما عرضت مسرحية **الملك يموت** في القاهرة كتب الشاعر والمؤلف المسرحي صلاح عبد الصبور[٥٨] ما يشكل قراءة فكرية لهذه المسرحية، وما يقوم دليلاً على ما لقيه هذا الحدث المسرحي من اهتمام:

"... وأتى الموت الملك بيرانجيه الأول بعد أن اخترع البارود واكتشف النار، وركب المحراث والساقية والتراكتور، وصمم المنطاد والطائرة والصاروخ، وكتب الألياذة والأوديسة، وابتكر التراجيديا والكوميديا، وألّف السيمفونيات والسونيتات. بل إنه هو الذي بنى المدن الكبرى وخطط العواصم، مثل باريس وروما وموسكو ولندن ونيويورك، وقبل أن يتولّى بيرانجيه الأول المُلك كانت صورة المدن غير ما هي عليه الآن، كانت المملكة خلاء مقفراً، فازدهرت تحت حكمه واتسعت، وأمدّها بالثورات والثورات المضادة، وبالإصلاح العكسي، وبالفلسفة والمعتقدات والشعر.

(...) ومقالة الناقد والرائد ومترجم شكسبير، جبرا ابراهيم جبرا في جريدة **البلد** العراقية حول مسرحية **الملك يموت**، بعد عرضها ببغداد، يضيء البعد الفني في هذا العرض، كما يقدم فكرة عن موقع هذه المسرحية في مسيرة المسرح العربي، وقد جاء فيها:

"كانت مسرحية يونسكو **الملك يموت** التي قدّمتها مؤخراً فرقة المسرح الحديث لمهرجانات بعلبك الدولية في قاعة الخلد ببغداد، لأربع ليال متوالية، حدثاً كبيراً مهماً لن يكون من السهل نسيانه...".

"لقد استطاعت الفرقة أن تعطينا ببغداد لأول مرة مسرحية معاصرة رائعة وباللغة العربية، دلّت على أن في الإمكان أن يقوم عندنا وبالعربية، مسرح معاصر لا

---

58) من مقالة الشاعر المصري الراحل صلاح عبد الصبور (١٩٣٠-١٩٨١)، جريدة الأهرام، ٩/٤/١٩٦٥.

تخجل من مقارنته مع المسرح في عواصم الغرب، على أن تتوفر فيه كما تتوفر في **الملك يموت**، اللغة البارعة في الحوار، والحس بتعقيدات الجو، والمعنى في الإخراج، والكفاءة العليا في التمثيل...

لقد استغل المخرج الأستاذ منير أبو دبس النص المعقد وجعله يحيا ويتوثب من اللحظة الأولى التي يضرب فيها الحارس الصنج ليعلن عن مسيرة أشخاص المسرحية... وقد حملنا معه لساعتين جارفتين مشدودتين بأن حقّق في التمثيل شيئين هامين صعبين:

"الإيقاع والشكل، فقد انطلق الفعل التمثيلي من أول لفظة، انطلاق القطعة الموسيقية التي لا يختل فيها الإيقاع، السريع عند الضرورة، البطيء عند الضرورة، بحيث أصبح كل شخص في هذا الفعل أشبه بآلة موسيقية في أوركسترا يتقدم بها العزف نحو الذروة المحتومة... وملأ كل من الممثلين الستة دوره مستقلاً ومتناغماً في آن واحد. وكان التناوب المدروس بين البطء والسرعة في الإلقاء سراً من أسرار سحر المسرحية. من كان يظن أننا نستطيع أن نفعل ذلك باللغة الفصحى التي من شأنها عادة أن تعثّر النمو في الفعل بدلاً من أن تيسّره.

"أما الأمر الثاني الذي حققه المخرج، الشكل، فهو العامل الآخر في نجاح الفعل المسرحي. ففي كل لحظة تبقى العين مأخوذة بشكل ينساب فيه التأليف المرئي دون أن تضطرب فيه الأجزاء أو تتهافت، كل شبر من خشبة المسرح وكل إيماءة من الممثلين وكل بقعة ظل، جزء عضوي من هذا التأليف البلاستيكي الذي جعل لكل (لقطة) أبعاداً بصرية وزمنية معاً...

"ففي الشكل كان الإيقاع المرئي موازياً للإيقاع السمعي وكان التوازي الموسيقي ظاهراً في ما يبصره المرء فضلاً عما يسمعه... كما يكون المسرح.

"(...) فبقدر ما وُفّق المخرج والممثلون، كلهم في ما قاموا به، وُفّق الأستاذ أنسي الحاج مترجم المسرحية في الأسلوب الذي انتهجه وسطاً بين الفصحى والعامية..."[٥٩].

ولّما عرضت مسرحية الملك يموت في دمشق، كتب المسرحي السوري الراحل سعد الله ونّوس:

"في البداية أراد الملك ألا يصدق أنه "سيموت" (...) لجأ إلى ماري، إلى عنفوان الحياة والحب، فوهبت حرارتها وحضورها له. إلا أن ظل الموت، لا يُبقي للحياة طعماً. الزوجة الثانية كعقارب الساعة تذكره كل ثانية أن القدر يقرع الباب... ويتوسل بقدرة الطب... لا فائدة. فيتجه إلى الصلاة... لا فائدة. ثم ينعطف إلى ماضيه، إلى مآثر تاريخه يرويها الحارس وهو... لا فائدة. وفي لحظة غامضة تذكر اللذاذات الصغيرة التي كان يمكن أن ينالها، لو لم يضحّ بمعطيات حواسه من أجل قضاياه الكبيرة والمربكة "لكن أين هي الحياة التي ضيّعها في العيش" كما يقول اليوت...

"(...) لا شيء يجدي في لحظة مواجهة المصير. ولهذا يتحول كل شيء على الإطلاق إلى سخرية ممضة".

"وهنا تبرز قيمة إخراج أبو دبس لمسرحية **الملك يموت**. إن العلم والفن، والبساطة، والقوة، والفكر، وبالتالي الإنسان، كلها نماذج كاريكاتورية من موقف

---

[59]) جبرا ابراهيم جبرا، **الملك يموت** في بغداد: هذا الحدث المسرحي، جريدة البلد، بغداد ١٩٦٥/١٢/٣٠.

"العجز هذا". ولذلك فإن التركيز على الشكل الخارجي، وتقديم الشخصيات كسلسلة من الحركات "التهريجية" والمضحكة أحياناً هو تعبير دقيق عن هذا الوضع. لقد استطاع أن يقدم العبث حركة على المسرح، وتلك "وجهة نظر" عمقت في رأيي مضمون المسرحية وزادت دلالتها تأكيداً[60]".

أنسي الحاج ترجم نص يونسكو ترجمة استوقفت كل من كتب حول المسرحية، ولا تزال حتى اليوم معياراً لنجاح الترجمة ولوضع اللغة الفصحى أمام تحديات الضحك. قدّم أنسي الحاج هذه الترجمة في مرحلة كانت فيها التساؤلات تتكاثر حول صلاحية الفصحى للمسرح. وكان نص يونسكو يتطلب مرونة هائلة وقدرة على ركوب عربة اللغة صعوداً ونزولاً بين الضحك والتراجيدي. اعتمد أنسي الحاج لغة قريبة في روحها وتراكيبها من العامية، دون كسر الفصحى. وجعل الترجمة تمتص من العامية تراكيب وتسميات تنعش الحوار وتمنح اللغة ماء اليومي وحيوية المحكي، وتستغل سياق الفصحى لخلق مفاجآت لغوية. وهذا كله يعزز البناء العبثي للحدث.

كتب أنسي الحاج في صفحته الأسبوعية يومذاك كلمة بمناسبة عرض المسرحية في دير القمر أقتَطِف منها الفقرة الآتية:

"(...) كل مسرح يونسكو مأخوذ بالموت. في هذه المسرحية لا حديث إلا عن الموت. الملك بيرانجيه، له زوجتان واحدة كبيرة وأخرى صغيرة. الأولى هي الزمن والعقل والأخرى هي الحب والضعف. الأولى تقوده، على دموع الأخرى، بحزم نحو الموت. للملك، في هذه المملكة المتداعية المهجورة المقلوبة المقاييس، طبيب هو أيضاً

[60] سعد الله ونوس، جريدة البعث، دمشق، ١٩٦٥/٩/٢٠.

جلاد وفلكي. وله وللملكتين خادمة وله أخيراً حارس. جميع هؤلاء يتحولون إلى كهنة لإقامة الذبيحة وإحياء الاحتفال باحتضار الملك. ساعة ونصف من احتضار أي إنسان كان.

(...) والمتفرج على هذه المسرحية يضحك. لماذا لا؟ النكتة يضحك لها الإنسان لأنها تخالف المألوف. تصدم المنطق. تهزأ بالمعقول. على هذا الأساس ألا يكون الموت أضخم نكتة، وهو اللامعقول اللانهائي؟

لقد بلغ يونسكو ذروة براعته في "الملك يموت" عندما اختصر في ساعة ونصف من الاحتضار روعة الحياة وتفاهتها[61]".

كثر المعلّقون حول مسرحية **الملك يموت**، وكان هناك إجماع على تقدير عمل الممثلين بشكل مكافئ لعمل المخرج. مع أن عمل المخرج كان عملاً أوركسترالياً بالغ الدقة والحساسية (كما يعبر جبرا ابراهيم جبرا)، فإن عمل الممثلين كان، في رأيي المسؤول الأول عن ذلك النجاح الذي حققته المسرحية. وإذا اعتبرنا المسرحية مأثرة منير أبو دبس، فهي أولاً مأثرة منير أبو دبس كمؤهل للممثلين. لقد مشى بهم نحو تطويع رفيع لقدراتهم الخيالية والتعبيرية، ولا سيما ما اتّصل بآلة الصوت وفنون النطق. **الملك يموت** مأثرة تعدّ لتلامذة منير أبو دبس في الدرجة الأولى، في حين أن **ملوك طيبة** مثلاً، هي مأثرة منير أبو دبس المخرج، مبدع التشكيل المسرحي.

إذا كانت مسرحية **الملك يموت** هي تراجيديا "موت الملك الإنسان" كما رأى صلاح عبد الصبور أو "تراجيديا المصير" كما رأى سعد الله ونّوس أو "احتفالاً

[61] أنسي الحاج، **الملك يموت**: كلنا ملك يموت، ملحق النهار، بيروت، ١٩٦٥/٧/١٨.

تراجيديّاً" كما رأى أنسي الحاج، فهي في الوقت نفسه تراجيديا لغوية إذا صحت التسمية. لقد اقتصر فيها صراع البطل ورسم الحدث على سلاح واحد هو الكلام. كلام الشخصية هنا بديل الفعل الملغى. شخصية الملك وأركان مملكته قد سحب منها الفعل، ما دامت المسرحية تبدأ بإعلان الموت الوشيك. الكلام هنا يقال، مع العلم المسبق بلا جدواه، يُصرَف كعملة بلا رصيد، كأوهام أفعال، كخرطوش فارغ يقذفه الملك بكثرة وعشوائية وهو يعرف أنه فارغ. الكلام قشرة انفصلت عن الجسد الحي، وظلت تتخذ شكله.

ليست غاية يونسكو من هذه المسرحية كسر الكلام كسياق، ولا إظهار انقطاع الكلام عن الحياة وعن المعنى كما في **المغنية الصلعاء**. هنا الحدث مبني بالحركة البهلوانية للكلام، بالمقارنة بين الكلام والموقف. وهي المفارقة التي تعمّق البُعد التراجيدي فيما هي تولّد بُعداً كوميدياً.

هذا التساكن التراجيدي- الكوميدي المبني على المفارقة الحادة يستبعد أي مستوى سيكولوجي في التمثيل، وأي امتياح "للذاكرة الانفعالية"، ويقيم التعبير على مستوى التكسرات والطباقات الحركية التي ترسم لها منطقها الخاص داخل منطق الحركة الإجمالية للمسرحية. وقد وضع هذا الأمر الممثلين خاصة والمخرج أمام تحدٍّ كبير.

كانت المسرحية ستسقط تماماً لو جاءت حركة الحارس (ميشال نبعة) أي صوته وخطواته، حركة قوية نزقة قصيرة سريعة الإيقاع كما كانت حركة الملك، أو لو جاءت حركة الخادمة (منى جبارة) مطابقة لواقع الحال، أو جاء صوتها في المستوى النغمي الانفعالي لصوت الملكة ماري. لا شكّ أن الإخراج قد عمل هنا ببراعة

وحساسية لدوزنة هذه الحركات والتأليف بينها تأليفاً ينتج التساكن الضدي الطباقي للمعنى واللامعنى، للفاجع والهزلي.

وقد استطاع الممثلون أن يبنوا شخصيات هذه المسرحية ويقدّموها بجعل الكلام مقلوب البانتوميم. فإذا كان البانتوميم حركة هي بديل الكلام، فقد جعلوا الكلام مكافئاً لحركة البهلوان المهرج. وعندما نتعرّف إلى أنواع التدريبات التي كان الممثلون في **معهد التمثيل الحديث** يقومون بها نعرف أنهم قد استغلوا استغلالاً جيداً تمرينات التنفس والصوت، التفريغ والملء، تمرينات "القراءة البيضاء" وتفريغ الصوت من المعنى، ثم ما يليها من رحلة الصوت بالكلمات خارج معانيها وخارج اللهجة التي يستدعيها المعنى، لجأوا إلى تقنيات التفكيك، وعزل الحركة عن غاية وعن مضمون، تغييب حضور الجسم عن الوعي؛ وعزل الصوت عن التعبير، وعزل اللهجة عن المناسبة والموقف.

أذكر أداء ميشال نبعة في دور الحارس، ووجهه المعزول عن أي تعبير وأي وعي أو علاقة بأي وضعية أو موقف، وذلك الصوت المديد الأبيض المفرغ هو أيضاً من التعبير، المنفصل عن المعنى، كأنه بقايا صوت تستخرجه آلة من لباس عسكري قديم خلا من حامله. نكاد نقول إنه السوبر ماريونيت أو الممثل المقنّع كما حلم غوردون كريغ. هذا الصوت المديد المفرغ من اللون كان يشكل تأليفاً نغمياً خاصاً وهو يعترض صوت أنطوان كرباج في دور الملك إذ يتدفق صعوداً هبوطاً حاملاً سلسلة من الطباقات، يندفع بنوتات صغيرة[٦٢] متنقلاً بسرعة، بلا مناسبة أو منطق بين الحزن والبهجة والجنون، بين الطفولة والشيخوخة. ومثل ذلك جاء الطباق بين

62) كما وصفه أبو دبس في سياق حديثه.

دوري رضى خوري (مارغريت) ورنيه ديك (ماري)، الأول في رحابته وعمقه وحياده الكامل وإيقاعه الصارم والثاني بانفعاليته الفائضة عن موضوعها. بينما جاء صوت منى جبارة (الخادمة) آليّاً رتيباً أحادي النبرة خالياً من أي لون وشعور، ومنسجماً مع حركة تقربها من الماريونيت وتظهرها أشبه بإنسان آلي مبرمج. ولو تلوّن صوتها بأي ذاتية أو موقف أو انفعال لسقط الدور وربما كان أسقط المسرحية.

ونختم الكلام هنا على هذه المسرحية برأي ثيودورا راسي الممثلة التي رافقت فرقة **المسرح الحديث** منذ بدايتها ولعبت أدواراً رئيسية. فقد كتبت في وصف العمل وركزت على لعب الممثلين:

"الآنسة رضى خوري تتجاوز نفسها في كل مسرحية جديدة.

في هذه المسرحية كانت مدهشة في دور الملكة الجافة المتسلطة. حركاتها كانت واثقة رحبة فخمة، كان لصوتها نبرة قاطعة حاسمة تنطق بحكم مطلق، وهي نبرة مناسبة للدور تماماً. لكن الذي خطف العرض كان ميشال نبعة في دور الحارس المفرغ من الحس[٦٣]".

---

63) Théodora Racy, The King is Dying play called unexpected success, "The Daily Star", Beirut, 15/4/1965.

ملوك طيبة



قدّم منير أبو دبس مسرحية **ملوك طيبة** في قلعة صيدا البحرية بين ٢٧ و٣١ تموز/يوليو عام ١٩٦٦، عرضت في سراي دير القمر أيام ١٩، ٢٠ و٢١ آب/أغسطس، وعرضت في جبيل أيام ٢ و٣ و٤ أيلول/سبتمبر من العام نفسه. ترجم النص الشاعر أدونيس بلغة غنائية صافية استغل الإخراج قيمها الإيقاعية.

كان العرض جيداً بشكل شبه كامل. عاد أبو دبس هنا إلى نصوص سوفوكليس، ودمج أعمالاً ثلاثة هي **أوديب ملكاً وأنطيغونا وأوديب في كولونا**. كانت الفرقة قد مرّت بتجارب ناجحة من **ماكبت** إلى **الذباب والإزميل** وتمثّلت ذروتها **بالملك**

يموت عام ١٩٦٥. لذلك يمكن اعتبار **ملوك طيبة** ١٩٦٦ ممثلة لعمل الفرقة ورؤية أبو دبس في الإخراج.

ولا نقدر هنا ألاّ نتذكّر ماضي أبو دبس وعمله في فرقة **المسرح القديم** Théâtre Antique في السوربون، ولعبه في إبيدور Epidaure حيث قدّم آشيل نفسه مسرحياته؛ كما نذكر تجاربه المسرحية الطفولية في أنطلياس بمناسبة أعياد البربارة، والسحر الذي مارسته عليه أقنعة البربارة وأدراج البيوت الظليلة.

يتكلم أبو دبس على هذه المسرحية:

"تعود إليّ مسرحية **ملوك طيبة** برفيف صور، أذكرها وتنفتح لي هذه المشاهد: رفوف الطير أيام الخريف، الغيوم المتلبدة السوداء، أو أيام الصيف ساعات الظهيرة، في عين الشمس. الممثلون يتقدمون مُقنّعين في دائرة القدر. ينادون متوسّلين، مردّدين: أوديب، أوديب، يا سيّد بلادي. فيظهر من بينهم أوديب، يكلمهم، ويتحوّلون جميعهم إلى شخصيات المسرحيات الثلاث(٦٤).

"في نهاية **أوديب في كولونا** يتم إختفاء أوديب في عالم الغيب، وذلك برجوعه خلف قناع العامة والضياع في المجموعة. وتعود هذه المجموعة إلى البدء تنادي:

[64]) جاء في جريدة الأوريان l'Orient بتاريخ ١٩٦٦/٧/١ هذا التعليق: "يبدأ العرض بحشد من الممثلين؛ جمع في ملابس سوداء، وعلى وجوههم أقنعة علامة المجهولية l'anonymat، ينادون مخلّصاً مختاراً. وسرعان ما يخرج فرد من الجمع المجهول وينزع القناع ويصبح أوديب (أنطوان كرباج). وبهذه الصورة تخرج الشخصيات من المجهولية وتصبح الكائنات الملتزمة بحمل مصيرها دون اختيار. وهكذا تظهر إلى الوجود جوكاست (ثيا راسي)، أنطيغون (رضى خوري)، إيسمين (منى جبارة)، الكاهن الأكبر (ميشال نبعة)، كريون (ريمون جبارة) تريزياس (صبحي أيوب)، وهيمون (أنيس سماحة).

أوديب... أوديب... وذلك إشارة إلى احتمال العودة المتكررة لأوديب، واحتمال تكرّر أحداث المسرحية لكل فرد من المجموعة، كما يتكرّر مرور الطير والخريف، طالما الزمان زمان".

أذكر تلك الليلة من تموز. كانت الإضاءة باردة باهتة كنور القمر. وحركة الممثلين في الجوقة تراوح بين الإنشاد والرقص. الحالات ترتسم على الوجوه، كظلال يغمرها السكون حيناً، كوميض الاندهاش حيناً آخر.

كل العناصر المشهدية تساوت في الأهمية: الضوء وحركة الممثلين، الموسيقى، الأصوات، الكلمات. كان الرقص مائلاً في تنظيم الحركة الجماعية للممثلين وفي إيقاع الحركة. ويقول أبو دبس: "العمل هنا نحا منحى كليّاً بمعنى المسرح الكلي Théâtre Total في تصوّر كريغ".

في هذه المسرحية كان للقناع دور يتجاوز التعبير المباشر، وخلق الجو الأسراري. أبو دبس يوضح:

"كان عندي دائماً ميل لإبعاد الممثل عن المشاعر اليومية. وبما أن **ملوك طيبة** مغمورة بالأسطورة، ولكي يكون حضور الممثل مشمولاً بالأسطورة أبعدته عنّا أو عن الجمهور بواسطة القناع. وبالإجمال كان عندي دائماً توق لإبعاد الممثل عن عالمنا اليومي المباشر ووضعه في غربة. وعندما لم ألجأ إلى القناع، كنت أشغّل الممثل حتى يصير بهذه الغربة والبعد عن المباشر. هذان الغربة والبُعد كانا ضروريين في نظري لكي يتحقق الفعل المسرحي".

عرض أبو دبس رؤيته التي وجّهت إخراج المسرحية في حديث لجريدة **الأنوار** قبل تقديم العمل بأيام جاء فيه:

"ويقول منير إنه اعتمد إلغاء الكواليس، فيدخل الممثلون على أدوارهم من خلف الأقنعة (...) وتقفل المسرحية عندما يعود أوديب إلى "طيبة" مفتشاً عن الموت. ويدخل أوديب في الموت عندما يلبس قناعه، هذا القناع الذي يُلبسه إياه القدر ويعيده إلى سكان طيبة كإنسان عادي. لقد استهلك أوديب مصيره"[٦٥].

اعتمد أبو دبس واحدة من أقدم المسرحيات ليمارس عليها قدراته الأسلوبية كمصوِّر مَشاهد. لكن أيضاً ليكتب عبرها قراءته للأسطورة ورؤيتها في مدار تصوُّره لحركة العالم وجدل الغيب والتجلّي. إنها الحركة الدائرة اللامتناهية، التي تغدو قصة أوديب وجوكاستا لحظة من لحظاتها، وحيث الخروج من المجهولية يسمح بإضاءة العزلات المعذبة. هنا يرجع أبو دبس إلى المنبع الذي نهل منه كريغ Graig، إلى قناع النو الياباني. شغل أسلوبي، نحتي – إيقاعي – تصوري، أعطى للجماعي والقدري الكامن شكل القناع الموحّد وإيقاع الحركة الجماعية. وجعل للحركة والتفرد والاستكشاف خصائص الفاجع.

مشاهد تقوم على طباق أقصى، طباق قاتل بين العزلات الصميمة وعذاباتها وبين مجهولية القناع الموحِّد والإيقاع الجماعي والحركة المرسومة. إذ "حول أوديب، الأبن الضال عكسيّاً، تنتظم لعبة قتل فريدة: دروب الحب ودروب الموت تتقاطع بغضب في سلالة الأتريد الملعونة[٦٦]".

مناخ طقسي تعزيمي. إنشاد إبتهالي، جو أسراري يتولّد من فرط النظام والحركة الجماعية. تكثيف رمزي، حيث كل خط وصورة ووضعية تقوم كإشارة إلى

---

[65] من حديث مع جان شاهين، جريدة الأنوار، بيروت ٢٤ تموز ١٩٦٦.

[66] من كلمة في الأوريان l'Orient بتوقيع M.A. (الأرجح أنها ميريز عكر) بتاريخ ٢٢ آب، ١٩٦٦.

ماوراءها. الخشبة على عريها ساحة للإشارات. لا وجود لعناصر تذكّر بعالم اجتماعي ما. خشبة تجريدية. لعب بالكنايات. القناع ذاته يعمل لتجريد الانفعال، لحجبه. القناع كناية عن العموم. ووراءه يقيم الغيب السيكولوجي. وفي هذا المستوى يقيم القلق والتمرد، وهنا تقوم الوحدة أمام المصير. فما أن يخلع الشخص قناع العموم ويتعيّن، يصير ذاتاً مفردة، حتى يندفع خط الفاجع. لأنه من هذه البؤرة الهشة ينال القدر ضحاياه.

الملابس السوداء التي تذكر بمسوح الرهبان في القرون الوسطى صمّمها ألفونس فيليبس ومنير أبو دبس. جعلاها في منزلة القناع. ليؤديا وظيفة العموم والإبهام. صمّمت الماكياج جانين ربيز. وكان التناغم كاملاً بين الملامح المرسومة وإيحاءات القناع الموحد.

الأقنعة كانت من تصميم ألفونس فيليبس وتنفيذه. خطوط صارمة في اقتصادها دون أن يغيب عنها تعبير الصمت والترقب. القناع يحجب الجبهة والعينين وأعلى الأنف، ويكشف الفم. تضادّ مشغول بنفاذ وإرهاف، بين النصف الباصر للوجه ونصفه الناطق. تضادّ رمزي، يكثّف بل يدمج أسطورة أوديب وصورة تريزياس الأعمى في آن واحد. حيث البصر لا يبصر والأعمى ينطق بالنبوءة ويرى الآتي.



"فاوست" (قلعة طرابلس، ١٩٦٨)

فاوست

قدّمت **فرقة المسرح الحديث** مسرحية **فاوست** عام ١٩٦٨ في أربع مناطق لبنانية خارج العاصمة[٦٧]. ترجم النص عن الترجمة الفرنسية الشاعر أدونيس، وصمّم الديكور الفنان ألفونس فيليبس. أما الملابس فكانت من تصميم فيليبس وأبو دبس، وصمّمت رقصات الباليه جورجيت جبارة، وشارك في الرقص فرقة بكاملها، ضمن التصور العام للإخراج؛ وكانت الشياطين الراقصة تطلع من الأرض وتختفي نازلة فيها.

في هذه المسرحية اقترب أبو دبس من طموحه إلى **مسرح كلّي** أكثر من أي مسرحية أخرى من أعماله. المظاهر المادّية بمختلف تعابيرها، والبذخ المشهدي كانت هنا في حدّها الأقصى، قياساً إلى تلك المرحلة وإلى أعمال أبو دبس.

وهو بذخ يتفق مع أطروحة المسرحية، لكون فاوست قد اختار عالم المادة والظواهر. إنه عالم مفيستو بألوانه وحسيته، حتى في كلامه على الزمن، الذي هو زمن يقاس بالسنين ولو كانت ملايين. وربما كان هذا الإلحاح على الألوان والحركة والأصوات قد شكّل تعارضاً مع الإيقاع المميّز لمنير أبو دبس، وهو إيقاع وليد

---

[67] قُدّمت هذه المسرحية في المناطق اللبنانية:

بلدة دير القمر، سراي دير القمر، أيام ٢٦ و٢٧ و٢٨ تموز ١٩٦٨.

بلدة بيت مري، دير القلعة، أيام ٩ و١٠ و١١ آب.

مدينة جبيل، ميناء جبيل الأثري، أيام ٢٣ و٢٤ و٢٥ آب. مدينة طرابلس، القلعة، أيام ٥ و٦ و٧ و٨ أيلول. وتمّ ذلك بالتعاون بين مهرجانات بعلبك الدولية ومصلحة الإنعاش الاجتماعي.

الروحي والنفسي، ومن ثم إيقاع على شيء من الهدوء. لأنه هذا هو المأخذ الوحيد الذي توقف إزاءه نقّاد الفن في تلك المرحلة.

(...) أما عن رؤية أبو دبس للمسرحية فهو يقول إنه نظر إلى فاوست كتجسيد لما سيحدث لهاملت في نهاية منطقه، لو أنه عاش، أي الشك الهائل، الممثّل بالتساؤل حول الغيب (الذي أطلّ بصورة والد هاملت) وحول التاريخ في مظهره المادي. والضياع بين الظاهر والخفي الذي عاشه هاملت، يبلغ لدى فاوست حدّه الأقصى. فلا يلقي فاوست بنفسه في الموت، بل يقول لنفسه، لعلّ الظاهر حقيقة هامة انتهى عنها ولم يعشها. هكذا يرغب في أن يقوده الشيطان في معرفة الحياة الظاهرة. ولذا، عند الشك يستسلم فاوست، ويكتشف أنه انزلق إلى تخريب حياة مرغريت كليّاً، وأُرغم أن يماشي الشر أكثر من مرة. وفي النهاية اكتشف أن كل هذا الدرب في متع الظاهر، مع مفيستو، لم يكن أكثر حقيقية من أي حلم. هذا الظاهر الذي هرب إليه يأساً من الخفي، لم يكن أكثر حقيقية وأقل مراوغة ووهماً من ذلك الخفي المثالي.

علماء الفيزياء

عُرضت مسرحية **علماء الفيزياء** لدورنمات[٦٨] في قاعة **وست هول** بالجامعة الأمريكية ببيروت مساء الثاني من آذار ١٩٦٦. أسعد رزّوق الذي ترجم

---

68) ف. دورنمات Friedrich Durrenmatt (١٩٢١-١٩٩٠) روائي وكاتب وفنان تشكيلي ومؤلف مسرحي سويسري باللغة الألمانية. أخرج بنفسه عدداً من أعماله. أشهر مؤلفاته المسرحية أُخرجت ومُثّلت في لبنان الستينات كما سنرى: **زيارة السيدة العجوز ورومولوس الكبير وعلماء الفيزياء وفرانك الخامس**. أعمال دورنمات، ولا سيّما **زيارة السيدة العجوز** أخرجها كبار المسرحيين في الغرب بينهم بيتر بروك وجيورجيو سترهلر.

النص عن الألمانية كتب تقديماً نُشر في الكرّاس الخاص بالعرض، وفيه يطرح التساؤلات الأساسية التي تعالجها المسرحية:

"هل يمكن تقديم العالم الحديث على خشبة المسرح وكيف؟ هكذا يطرح دورنمات السؤال على نفسه: (...).

"الملهاة وحدها تناسب هذا العصر، تعبّر عن يأسه وقلقه، تنقله إلى خشبة المسرح وتسلّط الأضواء عليه. لذلك يصف دورنمات مسرحياته دائماً بأنها "ملهاة"، ملهاة لا تخلو من الغرابة والعجب والرعب، لا بل تجمع النقيضين، الملهاة والمأساة (...).

"عقلنا البشري توصّل إلى اختراعات واكتشافات يمكنها محو الإنسانية جمعاء ونسف العالم من أساسه! العقل يتحول إلى جنون. لذلك يجعل دورنمات من علمائه الثلاثة، الذين عادوا إلى رشدهم وعقلوا، غنيمة لجنون وضحية لجنون. (...) هنا تُختصر أزمة الإنسان المعاصر وتتجسد حيرته في الأسس الأخلاقية التي تقوم عليها هذه الملهاة- المأساة".

وفي كرّاس العرض تقديم ثان كتبه الشاعر أدونيس الذي قام بمراجعة الترجمة، يقول فيه:

"لكن هذه المعالجة تنقلنا إلى مستوى أعمق وأبعد، فتعرض لنا أزمة الوعي والضمير عند عالم الطبيعة أو الفيزياء (...).

"وتصل هذه الأزمة إلى ذروتها المفجعة حين تصطدم بجدران التناقض والعبث والمفارقة (...).

"تذهب السخرية إلى الطرف الأقصى في تصوير العبث والمفارقة، إنها تحوّل التناقض الظاهري إلى تناقض جوهري. وهي لا تقتصر على تلك الظواهر والمؤسسات، وإنما تشكّ في نظام العالم.

"وهكذا تتفتح بين الإنسان والأشياء، بين الفكر والواقع، هوة عميقة شاسعة تحاول السخرية أن تزيلها بأن تعمقها وتوسعها"[٦٩].

بنى أبو دبس إخراجه بحيث يبرز وجوه الملهاة في هذه المسرحية القاتمة. لكنه استخرج الضحك من قلب الرعب وانسداد الأفق. بنى العمل على الانتقال الحاد المفاجئ بين واقعين أو مستويين من الحقيقة: الجنون والعقل.

النص أساساً مبني بالمفارقات. وأبو دبس رسم أطراف المفارقات بخطوط قاسية حادة، شدّ الانتباه إلى تساكن المتناقضات، وبقسوة عرّى الخلل. بنى هذا في صلب الحركة، ومن هذا كله استخرج الضحك.

لم يكن ممكناً ترجمة القصة برؤية تراجيدية، ولا جعل الوقائع مجنونة والرؤية موزونة. هكذا قلب الوضع، نظر بعين المجنون إلى عالم افترض أنه عادي فجاءت الصورة مقلوبة وكيفما قلبنا الوضع تجددت المفارقة.

قال منير أبو دبس في حديث بالفرنسية مع الشاعرة والفنّانة لور غريّب:

"كان عليّ أن أقرأ المسرحية عبر منظار المجنون. لو نظرت إليها بعين الحكمة والوقار لكانت رسالتها الأخلاقية جعلتها باهظة ثقيلة، ولكانت الرسالة نفسها أصيبت بالهزال. لذلك نظرت من شرفة الشخصيات التي تريد أن تظهر مجنونة ولا تريد، في الوقت نفسه، أن تعلن هذا الجنون تماماً. وهذا التردّد يبرهن على الشطر

69) نشرت كلمة أدونيس هذه في جريدة لسان الحال بتاريخ ١٩٦٦/٣/٣.

المجنون في الشخصيات. هكذا تصبح الوضعية: ربما كنّا جميعاً مجانين. وينكشف الأمر الخطير:

العلم لعبة جهنمية بين أيدي بشر يائسين محدودين في قواهم العقلية[٧٠]".

السؤال الذي رفعه أبو دبس فوق مشاهد المسرحية من البداية إلى النهاية هو: أين يقع خط الجنون؟ وفي أي جهة من الخطّ يقف المشاهد ويقف المشهد. كذلك الأمر داخل المسرحية. من هم المجانين؟ هل هم العلماء الذين يلعبون لعبة الجنون؟ هل هن النساء اللواتي يُقتَلن نتيجة للحب في مستشفى المجانين؟

(...) "من زاوية تقنية، تندرج المسرحية في الخط التقليدي الذي فتحته المدرسة التعبيرية". وفي الحديث الذي أجريته معه أوضح منير أبو دبس أن الخطوط في المسرحية قاسية حادة، والشخصيات حدّية باتّة متطرفة بلا أي توسّط أو تدرّج. فدورنمات المأخوذ بالمنطق يبحث لهذه الخطوط والمواقف الحادّة عن دوافع منطقية مقبولة[٧١]. لكن في الإخراج شدّد أبو دبس على عكس ذلك أي على لا منطقية الدوافع لكي يخرق منطقية المسرحية بالالتباس.

إلى أي حد تندرج المسرحية في خط المدرسة التعبيرية؟ في رأيي، ليست كذلك إلاّ من حيث حدة الخطوط وتصادم الصور. لا كشف هنا عن اللاوعي. لا هذيان. أو لعله هذا الغلوّ في المنطق الذي يكشف عن الجنون في نهاية الطريق. ولعله كذلك هذا المنطق المرسوم للحبّ في مسرحية لا مكان فيها للحب، إذ نجد هنا علاقة بنائية بل سببية بين الحب والقتل. بل لا وجود للحب في هذه المسرحية إلاّ

70) L'Orient. Propos recueillis par Laure Ghorayeb, 25 Février 1966.

71) من الحديث مع أبو دبس م.س.

كمشروع للقتل أو للاستغلال. حين تقول الدكتورة فان زند للعلماء المجانين "حرّضت الممرضات عليكم" فهي تقصد القول دفعتهن إلى حبّكم كي أستدرجكم إلى قتلهن. والعالم موبيوس (ميشال نبعة) تخلى عن زوجته (مادو كربديان) وأولاده، وقَبِلَ أن تدفع زوجته الفقيرة ثمن هربه طيلة أربعة عشر عاماً، لأنه يحبها ويحب أولاده ويحب الإنسانية. ومن أجل حبه الإنسانية سيقتل مونيكا (رينه ديك) التي أحبته وأحبها. ربما كان هذا الربط بين الحب والقتل خيطاً يصل العمل بالتعبيرية.

لهذا كتب أنسي الحاج في زاويته الأسبوعية حول الإخراج في "علماء الفيزياء":

"... فقد تصدّى المخرج لمسرحية حادّة ممتعة، دون ريب، غير أنها كذلك جافّة "واقفة" متعبة لا تتعرف إلى الشعر، سوداء في نكتتها، مرعبة في سخريتها تدّعي إيحاء الخلاص في النهاية ولا نعرف من أين ندخل إليها حتى نرى طريق هذا الخلاص. مسرحية ذات فوضى منسّقة تنسيقاً غشاشاً وذات نظام مخلوط بعضه ببعض خلطاً غشاشاً. مسرحية ذات آفاق ولكن من الصعب إظهار هذه الآفاق. مسرحية عبث ورجاء ومن الصعب فرز العبث فيها عن الرجاء (...).

"فقد بذل أبو دبس جهوداً خلاّقة في صياغة هذا العمل هذه الصياغة الشخصية، خاصة عندما أراد أن يجعل أكثر المواقف "خارجية" تبدو كأنها أكثر المواقف "داخلية". وليس في كل هذه الاتجاهات خيانة لدورنمات وإنما هي تطويع المسرحية لمفهوم المخرج المسرحي(٧٢)".

(...) هكذا يقول عصام محفوظ حول المسرحية:

[72] أنسي الحاج، ملحق جريدة النهار، ١٩٦٦/٣/٦.

"في هذا العالم الذي لم تعد الرؤيا فيه كشفاً بل واقعاً يفيض بالسخرية، لم يعد ثمة انفصال عميق بين الواقع واللاواقع. ويبدو أن منير أبو دبس- مخرج مسرحية علماء الفيزياء- انطلق من هنا في صياغة مفهوم دورنمات للعالم(٧٣)".

أما عن الإخراج فيقول عصام محفوظ:

"لقد قدّم أبو دبس في الوست هول، كعادته دائماً، عملاً مليئاً بالسحر البلاستيكي، بالمفاجأة المسرحية، عملاً شخصيّاً جداً، عملاً يضع المتفرج في حالة تساؤل (...) أبو دبس يسعى في تفتيش دائب إلى اللعب بالفراغ بالمسافة بالحركة نفسها كالرسام بخامة اللوحة، لإرواء قلق فني ذي طابع خاص يكون فيه للخلق نصيب كبير...

ومن الواجب القول إن رضى خوري وأنطوان كرباج بالرغم من هذه السيطرة وربما من خلالها كانا رائعين(٧٤)".

تجاوز المخرج ملاحظات المؤلف حول الإخراج، وتجاهل تماماً ملاحظاته حول الديكور كما يتبيّن لدى قراءة نص المسرحية. لا أثر للمَشاهد الطبيعية التي كان يفترض أن تطل عليها النوافذ. لا وجود لعناصر الأثاث ولا القطع المقلوبة المبعثرة. هنا الخطوط الهندسية الصارمة هي التي تحضر وتقدم هوية هذا العالم. القِيَم اللونية والشكلية هي المعكوسة:

[73] عصام محفوظ، جريدة الحياة، ١٩٦٦/٣/٨.

[74] م.س.

مستشفى جدران غرفه سوداء. عالم سجين خطوط تتقاطع بحدة. الجنون قائم في الوضع العكسي للأشياء القليلة الموجودة. كرسي يعلو مترين ليس للجلوس أو للراحة، بل لحضور غياب الراحة. الجنون هنا كامن مقيم في أساس العلاقات.

ألفونس فيليبس صمّم الديكور. ولا بدّ أنه أخذ بعين الاعتبار ملاحظات أبو دبس، لأن الكرّاس يُظهر توقيع الاثنين معاً. غير أن هذا الديكور المعدني كثير الشبه بأعمال النحات والمصمم القادم من ألمانيا، والذي لا يَخفى في أعماله أثر الباوهاوس.

هذا الاستحضار لروح العالم الصناعي المجنون الذاهب نحو مجهول الكوارث يشير إلى ألفونس فيليبس الذي عبرت فوق طفولته آلة الحرب النازية وبعدها آلة الحلفاء المنتصرين.

هنا لا تقشف في الديكور على طريقة أبو دبس. الديكور يحضر حضوراً طاغياً. لا كثرثرة للتفاصيل بل كنظام وشكل يُفصح عن نظام العالم. الديكور هنا ينافس الممثل كما في المسرحيات المعتدلة للباوهاوس. على أية حال تحويل بعض شخصيات المسرحية إلى كائنات آلية يشي بتأثر ما بالباوهاوس.

الفصل الخامس

مسرح مهرجانات بعلبك

القنطاري



فرقة المسرح الحديث في "نبع الحقيقة" (افتتاح مسرح مهرجانات بعلبك- شارع القنطاري، ١٩٦٩)

بحثاً عن مسرح دائم

(...) "أطلعت السيدة سعاد نجار الأعضاء على نتيجة التفتيش عن مسرح للفرقة وأنها توفقت بإيجاد مكان جميل، على شارع القنطاري".

(...) عقدت **لجنة المسرح الحديث** اجتماعاً دعي إليه منير أبو دبس لوضع تجهيزات مختلفة وتقديم ميزانية مفصّلة إلى اللجنة. وكُلّف المهندس واثق أديب بالإشراف على تأهيل المكان وهندسة الخشبة، ودارت العجلة. ففي تاريخ ٢٩ آذار/مارس ١٩٦٨، أي قبل انقضاء شهر على قرار استئجار المسرح، نجد في محضر اجتماع **للجنة المسرح الحديث** بحضور منير أبو دبس "درست اللجنة الخرائط المعدّة للمسرح...".

الفرقة والمعهد في مهبّ التحوّلات

تمتّع الممثلون في فرقة المسرح الحديث بمجموعة من المميزات لم تتهيأ لغيرهم يومذاك.

الميزة الأولى كانت التلازم بين الإعداد المتواصل وممارسة التمثيل. فالممثل عملياً، لا يتخرّج من **معهد التمثيل الحديث**. المعهد ما هو إلاّ تسمية لما يشبه السلك والخلية الأم التي تكون الممارسة الحقيقية للمسرح في إطارها. والتمثيل أو العرض هو لحظة احتفالية في سياق الحياة المسرحية.

وإذا كان هذا الوضع لم يحظَ بإجماع الممثلين، أو كانت **لجنة المسرح الحديث** المسؤولة عن المعهد والفرقة معاً تنظر إلى الأمر في ضوءٍ آخر أو بمنظارٍ آخر، فالنتيجة واحدة: كان ذلك الترتيب هو شرط العمل في الفرقة.

لا شكّ أن هذا النظام الذي يربط الفرقة بالمعهد ويلحقها به كانت له نتائج في صالح الممثلين، إذ جعلتهم يمتلكون أفضل تأهيل مسرحي...

الميزة الثانية هي تواصل الأعمال ضمن خطٍّ معروف، وفي إطار مؤسسة لها رصيدها المتعاظم محلياً وعالمياً...

الميزة الثالثة هي الاحتراف، إذ بدأ بعض الممثلين يتقاضون مكافآت. ولما حلّ عام ١٩٦٧ كان عدد منهم يتقاضى راتباً... فلجنة المسرح الحديث كانت تتولّى كلُّ ما خرج عن نطاق الأداء المسرحي، كانت تقوم بدور المنتج. والإجراءات الإدارية فلا يبقى لأعضاء الفرقة إلاّ الدور الإبداعي.

(...) لكنّ من جهّة ثانية، بقدر ما كان الممثلون يزدادون قدرةً وإبداعية وثقافة كانت حياتهم تزدادُ صعوبة. فهم لكونهم مرتبطين بحصرية العمل في إطار الفرقة كانوا يجدون أن مناسبات الأداء على الخشبة قليلة جداً ومحصورة في مواسم: إذ كانوا ينتجون عملاً واحداً في السنة وربّما أعادوا عملاً سابقاً مع عملٍ جديد، كما أن الرواتب التي كانوا يتقاضونها من **لجنة المسرح الحديث** كانت ضئيلة.

(...) مقابل ذلك، كانت الحركة المسرحية الصاعدة في لبنان تتسع، وكلّ مخرجٍ يتطلّع إلى التعاون مع ممثلين أكفّاء. فكانت الفرص عديدة أمام أفراد الفرقة والدعوات متكررة، بسبب وضعهم المتميّز وكفاءتهم العالية. وهذا ما وضع **لجنة المسرح الحديث** في مأزق: هل تسمح للممثلين باختراق قانون الفرقة أو أعرافها، والمشاركة في أعمال خارج إطارها وتُجازف بفقدان أركانها؟ محاضر جلسات عديدة تسجّل أمثال هذه المآزق. (...) وقد سمحت اللجنة- بناءً على طلب السيدة سعاد نجار وبصورة استثنائية- للسيد ريمون جبارة الاشتراك في مسرحية للسيد عصام محفوظ، شرط أن يتعهّد جميع عناصر الفرقة عدم توجيه طلب من هذا النوع في المستقبل.

(...) الخلافات والانفصالات ستأخذ أشكال العوامل المباشرة التي فجّرت كوامن الاحتجاج.

هكذا نجد في محضر جلسة عقدتها **لجنة المسرح الحديث** بتاريخ ٤ حزيران ١٩٦٩، مناقشة لاتفاق أنطوان كرباج، الممثل الرئيسي في **فرقة المسرح الحديث**، مع صبري الشريف مخرج أعمال الأخوين رحباني، ورفض اللجنة التساهل في الأمر. وهنا سيقترح منير أبو دبس نفسه تعديلاً يجعل النظام "أقل قساوةً" حسب تعبيره، بحيث يسمح لأعضاء الفرقة بالعمل خارج إطارها بين حينٍ وآخر؛ ولكن اللجنة أصرّت على الرفض. وبتاريخ ١٠ حزيران ١٩٦٩ تتسع دائرة الخرق والاحتجاج وينفصل ميشال نبعة ورمزي داغر وأنيس سماحة وكذلك أنطوان كرباج.(...)

وبتاريخ ١٨ تشرين الثاني ١٩٦٩ أُبلغ العدد الباقي من الممثلين بإيقاف الفرقة الدائمة مع نهاية العام.

ابتداءً من ٨ كانون الثاني ١٩٧٠ ستبدأ مشكلات المعهد. وفي ٢٥ شباط ١٩٧٠ يظهر أن **منير أبو دبس** كان قد انفصل عن لجنة مهرجانات بعلبك، لأن نجد في المحاضر أسماء تُقترح لإدارة المعهد. وفي تموز ١٩٧٠ لم يظهر أملٌ جديد فقرر إقفال المعهد.

(...) أما قصة الخلاف بين **لجنة المسرح الحديث** و**منير أبو دبس** كما رواها كلٌّ من أبو دبس ورئيسة اللجنة فقد بدأت مع إنشاء **مسرح مهرجانات بعلبك** في شارع القنطاري، أبو دبس كان يطمح إلى نوع من مجمّع مسرحي أو مركّب مسرحي، يتألّف من مدرسة وفرقة، ومسرح. وإذا تذكّرنا أقواله حول قدسية

المكان في نظره وعدم إباحته لأي دخيل، أو أي سلوك ينتسب إلى اليومي، ندرك أنه كان يريد هذا المسرح ضمن الشروط ذاتها.

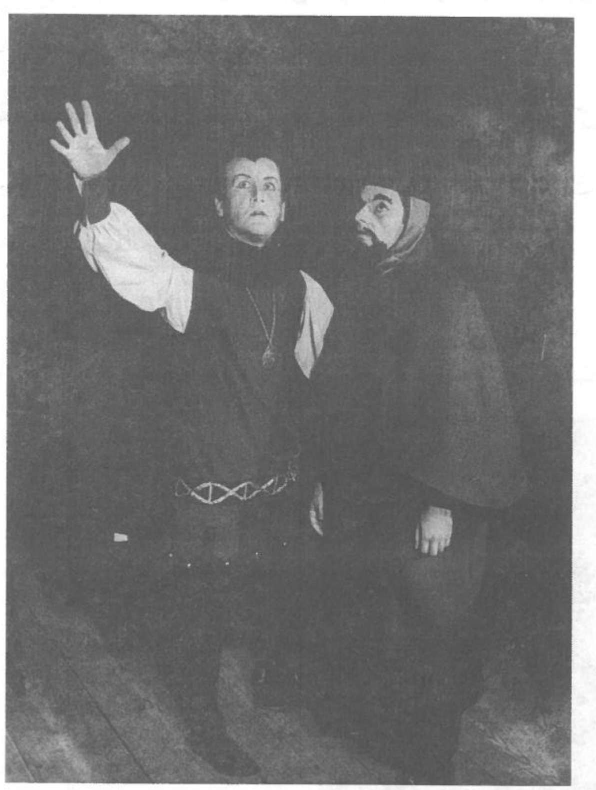
لجنة المسرح الحديث من جهتها كانت تتطلعَ إلى الحركة المسرحية اللبنانية الصاعدة، المنخرطة في نقد الواقع. فكان الفراق بعد عشر سنوات من عمر "**المسرح الحديث**".

فاوست

طرابلس

القلم

1968



"فاوست" (طرابلس)

أدونيس: من فصاحة المكتوب إلى بداهة الشفوي

ترجم أدونيس بطلب من **مهرجانات بعلبك** ومنير أبو دبس أعمالاً معظمها من المسرح الكلاسيكي، وهي **ملوك طيبة** لسوفوكل، **هملت** لشيكسبير **وفوست** لغوتيه، ثمّ **موت دانتون** لبوخنر.

حول أسلوب أدونيس في ترجمة تلك الأعمال، قال إن همّه انصرف إلى جعل العبارة تمرُّ ببداهة، فلا تشغل صياغتها السامع، لا تتزيّن وتتبهرج لتسرق الانتباه. وعن المبدإ الذي تبعه يقول إنه نقل العبارة العربية من قانون الكتابة إلى حكم الشفوي. ففي الكتابة يمكن للجملة أن تطول وتتشعّب. في الشفوي تُقصر، تصير مباشرةً، تتخفّف من الأدواة وحروف التوكيد وغيرها. يجد فيها الممثل طواعية ويعطيها نبرته ومزاجه. لقد راع في ترجمته لهذه الأعمال القواعد التي بموجبها يتمّ الانزلاق نحو المحكيّ.

وقد درج على التشاور مع منير أبو دبس. وعند اختلاف وجهات النظر، كان كلّ منهما يقرأ مقاطع بصوت عالٍ وكان أبو دبس يشرح تصوّره للمشهد والحركة.

أنسي الحاج والموقف المسرحي

ترجمتُ بناءً على طلب **مهرجانات بعلبك** ومنير أبو دبس **الملك يموت** ليونسكو، و**العادلون** لأبير كامو، **الشذوذ والقاعدة** لبريشت، **احتفال بزنجي مقتول** لآرابال، **نبع القديسين** التي صار اسمها **نبع الحقيقة** لسنج.

الملك يموت كان خطوة أبعد. **الملك يموت** قريبة جداً مني. التجربة التي يتكلّم عنها يونسكو في هذه المسرحية كانت يومذاك هي ما يشغل شعري (...). كنت في أواسط الستينات أمرُّ بحالة متأذّمة. وصادف تعرّفي على منير أبو دبس في ذلك الوقت. بدأت أذهب إلى **معهد التمثيل الحديث** وأتأمّل بالتمرينات التي يجرّبها مع تلامذته. كان ذلك يتمّ في إطار مغلق جداً، ولعلّ هذا ما شجّعني على الارتياد. فهي ليست مسألة جماهرية بل كان المعهد كأنه معبدٌ صغير. ذات يوم خطر ببالي أن

أشترك بالتمارين، أو ما يُسمّى improvistion (ارتجالاً) وارتجلتُ مسرحية قصيرة، بالأحرى مشهداً بالاشتراك مع رضى خوري وأنطوان كرباج وميشال نبعة، ونجح الارتجال. كان مشهداً شعرياً أكثر مما كان مسرحياً. وإن كان على الخشبة. وحصل تواصل بيني وبين المشاركين. فقد كان الممثلون موهوبين إلى درجة أهم التقطوا الخيط على الفور ودخلوا في اللعبة معي، وكأن المسرحية مكتوبة مسبقاً. كانت هائلة. يا ليتها مسجّلة. في تلك الأيام كان هناك كهرباء تصل ما بين الناس. في هذا الجوّ، جاءت مسرحية **الملك يموت** (...). سلوى السعيد قالت لي إنها حضرتها باللغتين الفرنسية والإنكليزية لكنّها وجدتها باللغة العربية أجمل (...).

كنتُ أحضر بعض التمرينات (...) كان منير يجد بعض العبارات طويلة قياساً إلى الحركة فكنّا نحذف. اللغة التي كتبت بها هي لغة مسرحية (...) فبدلاً من سؤال: **هل هذا ممكن**؟ كنت أعتمد اللهجة الشفوية فأكتب: **ممكن؟** هذا فصيح ولا يخترق القاعدة.

وعندما قابلت يونسكو لما جاء إلى لبنان بعد عرض المسرحية بسنة، أثناء احتفال في قصر الصنوبر (منزل السفير الفرنسي)، قال: "إحكِ لي عن تجربتك مع هذه المسرحية، هنا كلّ من قابلتهم أخبروني أنها كانت شيئاً مذهلاً. وأنا آسف كثيراً لأنهم لم يبلغوني. لو أبلغوني لحضرت. فأجبته: "ماذا سأحكي؟" كنت خجولاً، ولم أعرف ما سأقوله له. فأخذ جورج شحادة الذي قدّمني إليه يستحثّني للكلام آنئذاك، أجبت: سأقول شيئاً لا يرضيك. أنت جعلت المسرحية بروح cynique (تهكّمٍ مرّ) وهي عبثية. لكن العبث جاء أحياناً في ترجمتي غنائياً وليس تهكُّماً قاسياً. جاءت في العربية مؤثّرة. حتّى الأشياء التي أردت لها أن تضحك جعلت الناس يضحكون

ويبكون في الوقت نفسه. آنذاك ضرب إيونسكو على الطاولة وقال: "هذا تماماً ما أردته، لكن المخرجين الفرنسيين لم يفهموا قصدي"، لما سمعت هذا ضحكتُ كثيراً. منير أبو دبس كان حاضراً يستمع فسرّه هذا الكلام أيما سرور. هو نفسه كان يخشى أن يكون قد ابتعد كثيراً عن خطّ المألّف فإذا به يخرجها حسب التمنّي الضمني لمؤلّفها.

قال جورج شحادة

قال لمنير أبو دبس بمناسبة عرض مسرحية **الذباب** في جبيل ما يشكّل أجمل تأويل لأسلوب أبو دبس في استخدام النور والظلّ: "الشخصيات عندكَ لا تجيء، إنّها هنا دائماً، وتطلع من الظلّ. هذه قصيدة: لا شيء يأتي، ولا شيء يذهب، ليس هناك إلاّ لعب الظلال".



"يسوع" (دير القلعة)

ألفونس فيليبس

الفنان ألفونس فيليبس، ألماني الأصل، وُلد في ألمانيا عام ١٩٣٧. عاش طفولته أثناء الحرب العالمية الثانية. دُمرت قريته ونُقل مع أخته ليعيشا في كنف راعٍ. ولم يأكل إلاّ البطاطا والأرز حتّى سنّ الثامنة حين ذاق الزبدة للمرة الأولى.

كان أبوه نحاتاً ينحت الصلبان من الخشب أو الطين.

لَمّا شبّ درس النحت وفن التصميم. زار بعض العواصم الأوروبية، لا سيما باريس. وصل إلى لبنان عام ١٩٦٠ كمحطّة من المحطّات في رحلة حول البحر المتوسّط، لكنه ألقى هنا عصا الترحال، ووجد في لبنان أرض روحه. تعرف في لبنان إلى أورسولا الألمانية وتزوجا. تعرّف إلى منير أبو دبس حوالي العام ١٩٦٣. وبدءاً من ١٩٦٥ سينتسب إلى عائلة المسرح. بل إنه كان يحضر الدروس في معهد التمثيل الحديث ثم في مدرسة منير أبو دبس للمسرح الحديث (بعد انفصال أبو دبس عن لجنة مهرجانات بعلبك)، وكانت الفرقة مثل عائلة بالنسبة إليه. أعطى المسرح اللبناني جهده ومواهبه واستمدّ منه معنى حياته.

أقام في "الجمهور" ثم في "الجديدة" وانتقل إلى الفريكة فكان جاراً لمنير أبو دبس، لَمّا بدأت الحرب الأهلية رفض أن يغادر لبنان. وحين نصحه الأصدقاء، ومنهم منير أبو دبس، بالعودة إلى ألمانيا أجاب بأنه يفضل الموت في حرب لبنان على الحياة في سلم ألمانيا. لم يحتمل مشاهد العنف في الحرب وعاودته صور الحرب في

ألمانيا فعاش آلاماً ساحقة وانهياراً وتمسّك مع ذلك بالبقاء في لبنان. عام ١٩٨٧ ذهب في زيارة إلى ألمانيا وقضى تحت عجلات قطار في محطة للسكة الحديدية[٧٥].

لَمّا وصل ألفونس إلى لبنان عام ١٩٦١ بدأ العمل في مجال صناعة الفخار وترميم الأبنية القديمة. وفي عام ١٩٦٤ بدأت علاقته بالمسرح والخشبة اللبنانية، وكانت البداية مع آبي دابات لَمّا صمّم لها الديكور لأحد عروض الباليه ولفت عمله أنظار المهتمين.

منذ عام ١٩٦٥ انطلق في تصميماته لواجهات المخازن، كما بدأ تصميم الديكور للمسرح، إضافة إلى تصميم عناصر مشهدية كالأزياء والأقنعة. ومنذ عام ١٩٦٥ رافق المسرحي منير أبو دبس في أعماله كلّها بدءاً من **الملك يموت**. وفي النتيجة صمّم له عشرة أعمال.

هذا الفنان التجريدي خرج عن تجريديّته لَمّا صمم الديكور لمسرحية **نبع القدّيسين** تأليف ج. م. سينج التي أخرجها منير أبو دبس وعُرضت في افتتاح **مسرح مهرجانات بعلبك** شارع القنطاري في خريف ١٩٦٩، تحت عنوان **نبع الحقيقة**.

يقول الناقد الفني سيزار نمور في واحدة من مقالاته التي كرّسها لألفونس فيليبس"

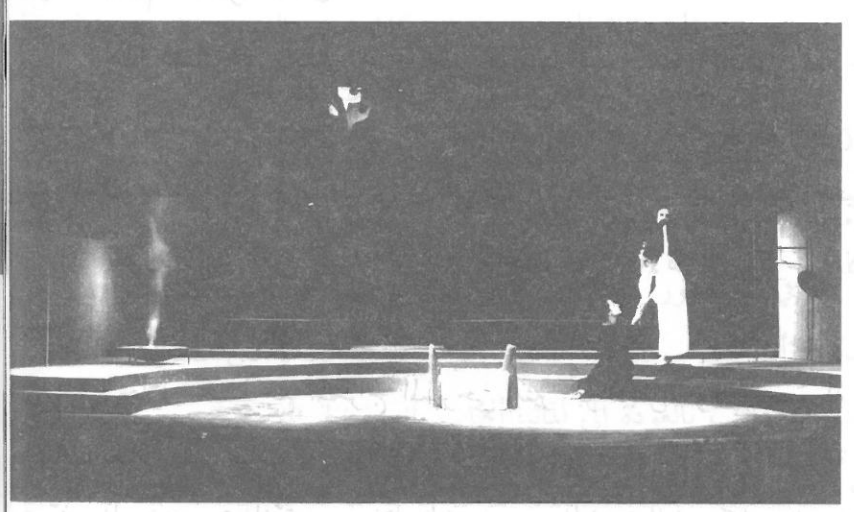
"خلال عمله مع المخرج المسرحي منير أبو دبس، وقد صمّم له المسرح والثياب لعشر مسرحيات بين ١٩٦٥ و١٩٧٥، نمّى فهمه "للأسس الشعرية للمادة" وتعرّف إلى شخصية المادّة من خلال التفتيش عن المناسبة للباس كل ممثل وشخصيته

[75] المعلومات عن حياة ألفونس فيليبس وطفولته أدين بها لصديقه الفنان المسرحي رفعت طربيه.

ودوره. منطلق التأليف عنده هو العين (...) وليس الشعور أو الفكر وحدهما، لذلك على العين أن تبحث بحرية تامة دون أي حاجز عقلي أو جمالي؛ مبتعداً بذلك عن التعبيرية الألمانية، ليتبنى المنحى الفكري لمدرسة "الباوهاوس"[٧٦]".

من شهادة عارف الريّس

مثّل عارف الريّس مع منير أبو دبس في مسرحية **هنيبعل** ونفّذ ديكور مسرحية **الإزميل**. يقول الريّس: في باريس تعرفتُ على منير أبو دبس كان يكتب شعراً سريالياً... مسرحه تصويري... عنده رؤيا غرائبية للواقع... وعنده دائماً هاجس الرسم.



"ملوك طيبا" (بيروت، ١٩٦٦)

---

[76] سيزار نمور، جريدة "النهار" ٣٠/١٠/١٩٨٧.

بيان بأعمال فرقة المسرح الحديث التابعة لمهرجانات بعلبك الدولية

عام ١٩٦١

أمسية من المسرح الإغريقي
تضمنت
أ ــ أوديب ملكًا
عن سوفوكل
بحسب اقتباس منير أبو دبس
اللغة: العربية الفصحى

إخراج: منير أبو دبس
ديكور: هاغوب أرسلانيان
أماكن العرض:
لبنان
مسرح شركة التلفزيون اللبنانية
المغرب:
مهرجان بلدان البحر المتوسط
أطلال وليلى
كازابلانكا

التمثيل
أنطوان ملتقى — نبيل معماري
ثيودورا راسي — ميشال نبعة
ريمون جبارة — جوزيف زغبي
وفيق رمضان — أحمد بدير
أنطوان كرباج

ب ــ أنتيغون
نص: جان أنوي
ترجمة: يوسف غصوب

التمثيل
لطيفة ملتقى — دافيد خير الله
ناظم جبران — سمير حداد
جورجيت حلو — ريمون جبارة

عام ١٩٦٢

ماكبث
لشكسبير
ترجمة: أنطوان كرباج
اللغة: العربية الفصحى

إخراج: منير أبو دبس
الديكور: جوزيف رباط
الملابس: جوزيف رباط
مكان العرض:
جبيل ــ الميناء
تموز/يوليو ١٩٦٢

التمثيل
أنطوان كرباج — عبد الله خير الله
رضى خوري — جورجيت حلو
ميشال نبعة — حنا سالم
نبيل معماري — أنطوان معلوف
فيليكس أبو حبيب — أحمد بدير
ليلى غنطوس — رمزي داغر
أنيس سماحة — كمال كريدي
كوليت بيجول — فيدا حريز

عام ١٩٦٣
الذباب

تأليف: جان بول سارتر
ترجمة: أنطوان كرباج
اقتباس وإخراج: منير أبو دبس
اللغة: العربية الفصحى

كوريغرافي: آني دابات
الملصق: بول غيراغوسيان
مكان العرض:
جبيل – الميناء الفينيقي
أيام ٢٧ – ٣٠ حزيران/يونيو

التمثيل
ثيودورا راسي — صبحي أيوب
أنطوان كرباج — شوقي شربل
ميشال نبعة — جوزيف خوري
رضى خوري — عباد ملاح
حنا سالم — أكرم الأحمر
نبيل معماري — بشير عبد الساتر
جورجيت حلو — صبحي أيوب
ليلى غنطوس — نقولا فهد
رنيه ديك — سامي عبود
رمزي داغر — يعقوب شدراوي
فيليكس أبو حبيب — أنيس سماحة

عام ١٩٦٤
الإزميل

تأليف: أنطوان معلوف
اللغة: العربية الفصحى

إخراج: منير أبو دبس
ديكور: عارف الريس
الأزياء: جانين ربيز
أماكن العرض:
بيروت – قاعة وست هول
بعلبك – قلعة بعلبك
في إطار مهرجانات بعلبك الدولية

التمثيل
أنطوان كرباج — رضى خوري
ميشال نبعة — نبيل معماري
رنيه ديك — أنيس سماحة

عام ١٩٦٤
هاملت

لشكسبير
ترجمة: أدونيس وخالدة سعيد
اقتباس وإخراج: منير أبو دبس
اللغة: العربية الفصحى

كوريغرافي: آني دابات
الأزياء: جانين ربيز
أماكن العرض:
جبيل – الميناء الفينيقي
تموز/يوليو ١٩٦٤
ثم بعلبك – القلعة
في إطار مهرجانات بعلبك الدولية
صيف ١٩٦٧
الرقص
جورجيت جبارة – هاغوب كردوغليان –
فاهي بارسوميان – جورج صفير

التمثيل
ميشال نبعة — جمانة بارودي
نضال الأشقر — صبحي أيوب
أنطوان كرباج — رمزي داغر
رضى خوري — شوقي شربل
نبيل معماري — ليلى شعيا
جورج حنا — نجاة سماحة
نقولا فهد — عبّاد ملاح
أنيس سماحة — جوزيف خوري
يسرى تجرين — حنا سالم

عام ١٩٦٥
الملك يموت

تأليف: يوجين يونسكو
ترجمة: أنسي الحاج
اللغة: العربية الفصحى

إخراج: منير أبو دبس
ديكور: ألفونس فيليبس
أزياء وماكياج: جانين ربيز
أماكن العرض:
بيروت – قاعة وست هول
القاهرة – مسرح الجيب
دمشق
بغداد، قاعة الخلد
دير القمر – السراي الكبير

التمثيل
أنطوان كرباج — رنيه ديك
رضى خوري — منى جبارة
ميشال نبعة — نبيل معماري

عام ١٩٦٦
علماء الفيزياء

تأليف: ف. دورنمات
ترجمة: أسعد رزوق
مراجعة: أدونيس
اللغة: العربية الفصحى

إخراج: منير أبو دبس
ديكور: ألفونس فيليبس
أزياء: منير أبو دبس
ماكياج: جانين ربيز
أماكن العرض:
بيروت – قاعة وست هول
عمان

التمثيل
رضى خوري — عباد ملاح
أنطوان كرباج — أنيس سماحة
صبحي أيوب — رمزي داغر
ميشال نبعة — نقولا فهد
نبيل معماري — فايز حجازي
رنيه ديك — عساف صوايا
مادو كريديان — أكرم الأحمر
سميرة أبو جودة — بشير عبد الساتر
بيار ضو

عام ١٩٦٦
ملوك طيبة

لسوفوكل
ترجمة: أدونيس
اقتباس وإخراج: منير أبو دبس
اللغة: العربية الفصحى

ديكور: ألفونس فيليبس ومنير أبو دبس
تصميم الأقنعة وتنفيذها: ألفونس فيليبس
الأزياء: جانين ربيز
أماكن العرض:
صيدا – القلعة البحرية
دير القمر – السراي الكبير
جبيل – الميناء الفينيقي
باريس – المدينة الجامعية

التمثيل
أنطوان كرباج — أكرم الأحمر
ريمون جبارة — عباد ملاح
ثيودورا راسي — فؤاد خطار
رضى خوري — مارون سعد
ميشال نبعة — جان صفير
صبحي أيوب — بيار ضو
منى جبارة — جهاد الحاج
رمزي داغر — فايز حجازي
نقولا فهد — عساف صوايا
ليلى الحاج — ألفونس فيليبس

عام ١٩٦٧ **العادلون** تأليف: ألبير كامو ترجمة: أنسي الحاج اللغة: العربية الفصحى	إخراج: منير أبو دبس ديكور وألبسة: منير أبو دبس وألفونس فيليبس مكان العرض: بيروت ـ مسرح بيروت	التمثيل رضى خوري ــ صبحي أيوب ميشال نبعة ــ أكرم الأحمر أنطوان كرباج ــ رمزي داغر ريمون جبارة ــ مادو كربديان أنيس سماحة
عام ١٩٦٨ **أ ــ الشذوذ والقاعدة** تأليف: برتولت برشت ترجمة: أنسي الحاج **ب ــ احتفال لزنجي مقتول** تأليف: أرابال ترجمة: أنسي الحاج اللغة: العربية الفصحى	إخراج: منير أبو دبس ديكور وملابس: ألفونس فيليبس ومنير أبو دبس ماكياج: بشير عبد الساتر مكان العرض: بيروت ــ قاعة وست هول	التمثيل أ ــ في الشذوذ والقاعدة منير معاصري ــ فؤاد حداد صبحي أيوب ــ ميشال نبعة ليلى الحاج ــ شوقي شربل أنيس سماحة ــ جوزيف خوري رمزي داغر ب ــ في احتفال لزنجي مقتول ريمون جبارة ــ أحمد بدير رضى خوري ــ ميشال نبعة
عام ١٩٦٨ **فاوست** تأليف: غوته ترجمة: أدونيس اقتباس: منير أبو دبس وأدونيس اللغة: العربية الفصحى	إخراج: منير أبو دبس الديكور: ألفونس فيليبس تصميم الملابس: ألفونس فيليبس ومنير أبو دبس تنفيذ الملابس: ماروشكا كوريغرافي وتدريب على الرقص: جورجيت جبارة ماكياج: جو صباغ مهندس الصوت: عزيز حداد أماكن العرض: دير القمر ــ السراي الكبير بيت مري ــ دير القلعة جبيل ــ الميناء الفينيقي طرابلس ــ القلعة	التمثيل أنطوان كرباج ــ ماري ــ آن جبارة ميشال نبعة ــ ناديا دومر رضى خوري ــ ماري جوزيه هاردي مادونا غازي ــ كلود منطورة صبحي أيوب ــ جوزيف بونصار رمزي داغر ــ ماري جوزيه نجم جومانا بارودي ــ ميريان رزق الله ميشال عرب ــ محمد جداوي جان بول غرة
عام ١٩٦٩ **نبع الحقيقة**	افتتح بها مسرح مهرجانات بعلبك الدولية في شارع القنطاري (انظر بيان العروض الخاص بهذا المسرح)	

مع تلاميذ مدرسة المسرح الحديث



"الملك يموت" (بيروت، ١٩٦٥)

رضى خوري

انتسبت عام ١٩٦١ إلى **معهد التمثيل الحديث**، بإشراف منير أبو دبس، وانضمّت إلى **فرقة المسرح الحديث**، وكانت الأكثر التزاماً بالفرقة، وهي التي

أمضت أطول مدّة في المعهد وفي العمل مع منير أبو دبس (...) في إطار المعهد عملت على إغناء ثقافتها المسرحية، استغلّت التمرينات بذكاء ومقدرة على التعمّق وسّعت طاقاتها وأعطت نفسها للعمل المسرحي.

تألّقت في جميع الأدوار التي مثّلتها، منذ دور ليدي ماكبث في جبيل ١٩٦٢ (...) عام ١٩٧١ ذهبت مع محترف منير أبو دبس إلى شارع كليمنصو وفي تلك المرحلة الثانية من أعمال أبو دبس مثّلت في المسرحيتين **الطوفان وجبران الشاهد**، وكانتا من تأليفه.

تيودورا راسي

تقول تيودورا راسي: كان مدير المعهد منير أبو دبس العائد حديثاً من عالم المسرح الفرنسي، غير أن المهمّ في المشروع بكامله والجديد فيه، اعتماد اللغة العربية الفصحى. بدت لي الفكرة مغرية جداً (...). أن أكون شريكة في جهد له معنى تأسيسي وهكذا انتسبت إلى **معهد التمثيل الحديث**.

مثّلت في إطار **فرقة المسرح الحديث** أدوارًا أساسية، **جوكاستا** في مسرحية **أوديب** التي قدّمت عام ١٩٦١ في مهرجان وليلي ڤولوبيليس في المغرب. كما مثّلت مع الفرقة نفسها، عام ١٩٦٣، دور **إلكترا** في مسرحية **الذباب** لسارتر. تصف تيودورا راسي أحاسيسها لدى تقديم تلك العروض: لا زلت أذكر أحاسيسي يومذاك، كأنما انتقلت في الزمان إلى عالم آخر، إلى مستوى آخر من الوجود يصعب الحديث عنه. هو العالم السحري الذي يقدّمه المسرح.



"الذباب" (جبيل، ١٩٦٣)

رفعت طربيه

انتسب طربيه عام ١٩٧٢ إلى **مدرسة منير أبو دبس** الخاصة التي أنشأها في شارع كليمنصو، بعد انفصاله عن **مهرجانات بعلبك الدولية**، وكان أبو دبس قد شرع في تأسيس فرقة جديدة، ويواجه تحدّيات عديدة. يواجه تحدّي المسرح السياسي ونجاحاته، وتحدّي إثبات الوجود منفرداً. لذلك لم يكن يحتمل تساهلاً في الفرقة الجديدة، وفي هذا الجوّ تدرّب رفت طربيه.

يقول رفعت: ركّز أبو دبس في تدريبه علىٰ الجانب الثقافي، إضافة إلى الجوانب الصوتية والجسدية. وكان يوجّه الفرقة الجديدة نحو قراءة الشّعر وكان بعض الشعراء الحديثون يحضرون التدريبات. وأنّ منير قد طوّر في هذه المرحلة عمله على

الصوت. بات الصوت أهمّ من الكلمة. باتت الكلمة إشارة صوتية. ركّز كذلك على الجوّ العام والعلاقات بين الممثلين على الخشبة بدل التركيز على الشخصية والدور. بل لم يعد هناك توزيع أدوار، ولا تمييز بين أدوار مؤنّثة وأدوار مذكّرة. الشخصية الواحدة تتداولها المجموعة. في مسرحية **يسوع سرّ الآلام** كانت شخصية **يسوع** تنتقل من ممثّل إلى آخر حتى تصل إلى الجمهور، فقد انتقل منير أبو دبس في هذه المرحلة إلى المسرح الطقسيّ، وباتت المسرحية ابتهالاً أو نشيداً راقصاً بمعنى الحركة الجماعية المنظّمة الموقّعة.

أنطوان كرباج

انتسب كرباج إلى **معهد التمثيل الحديث** عام ١٩٦٠، في المعهد بقي كرباج في الظل شهوراً. لكنه اكتشف هناك الأسرار والتقنيات التي تفجّر التقنيات القدرات الجسدية المخزونة وتفتح مجاري الخيال. وقد روى في شهادته التي أثبت في الفصل الخاص **بمعهد التمثيل** الحديث وصفاً مفصلاً لما يقوم به من تمرينات ومن تحصيل ثقافي. بقي كرباج في الظلّ، حتّى أنّ منير أبو دبس لم ينتبه إلى وجوده. وفي أواخر العام كان على كلّ طالب أن يقدّم مشهداً. ترجم كرباج المونولوج الأخير لعطيل وتمرّن عليه بمفرده وأدّاه؛ ففوجئ به أبو دبس وعبّر عن دهشته قائلاً: "أنت عندنا في المعهد؟ أين كنت تختبئ؟". وفي أواخر تلك السنة أُسند إلى كرباج دور **ماكبت** في جبيل.

يحتفظ أنطوان كرباج بتقدير كبير لمنير أبو دبس. يقول: "صحيح أن المواهب والإمكانات كانت موجودة ولم يخلقها، لكنها كانت ستضيع أو تفتقر إلى

التأهيل المناسب والطريق المناسب. وما كان سيتاح لها مَن يشتغل ذلك الشغل على جسد الممثل وخياله. في المعهد تم ذلك كلّه في إطار مميّز. إن **معهد التمثيل الحديث** مرحلة أساسية مهمة وتأسيسية في حياة الممثلين".



"الإزميل" (مهرجانات بعلبك، ١٩٦٤)

ريمون جبارة

(...) هكذا بدأت المسرح مع منير أبو دبس. منير له الفضل لأنه أول من بدأ بتدريب مسرحي حقيقي. أهمية منير هي في خلق المناخ، وكان التدريب عنده تفتيشاً عن النفس. معه تعرّفنا على **ستانيسلافسكي** وأسلوبه في تكوين الممثّل. منير شدّد على تدريبات الصوت وتمرينات الانعزال والتركيز والتخيّل. وألحّ على الحالة الداخلية للممثّل واكتشاف الذات إلى درجة تفوق تركيزه على دراسة الشخصية. والجمالية كانت عند منير أهمّ من تحريك المشهد على الخشبة.

جوزف بو نصار

انتسب عام ١٩٦٧ إلى **معهد التمثيل الحديث** وتدرّب بإشراف منير أبو دبس، وانتقل معه إلى المدرسة الجديدة في شارع كليمنصو. حول تدريبه على يد أبو دبس يقول: إن تدريبات الصوت عنده كانت مهمّة جداً، لكن أهمّ ما يخرج به الممثل من مدرسة أبو دبس هو الثقة بأنه قادر أن ينفخ الحياة في أيّ نصّ. كما يقول إن مَن يتميّز في مدرسة أبو دبس يقدر أن يتميّز في أي إطار مسرحي آخر. وجوزف بو نصار لعب مع **فرقة المسرح الحديث** في المسرحيات: **فاوست ونبع الحقيقة وموت دانتون والطوفان**.

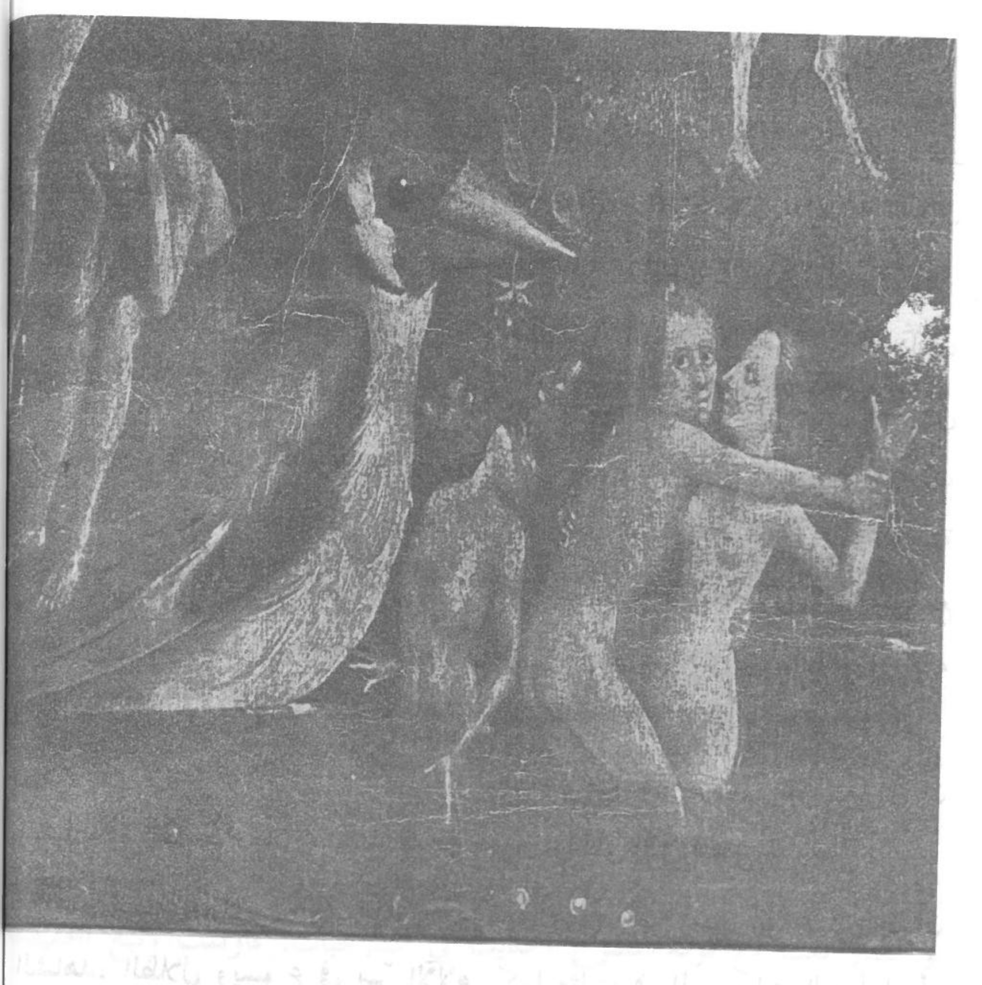
ميراي معلوف

انتمت عام ١٩٦٨ إلى **معهد التميل الحديث** لتلتقي تأهيلها على يد منير أبو دبس. وعملت ميراي معه مدّة ست سنوات ونصف، شاركت في أواخر أعماله في إطار **فرقة المسرح الحديث**. وتعتبر إعداد مسرحية **الطوفان** عام ١٩٧١ أهمّ مرحلة.

اختار منير أبو دبس، لدى إعداد **الطوفان**، نصوصاً قصصية من التورات، كما اختار مقاطع من نشيد الأناشيد، وكانت التدريبات على هذا العرض المسرحي هي الأطول في أعمال أبو دبس، جرى التدريب في مناخ عمل جماعي، وتمّ إطلاق حرية الممثل ليختار الدور أو النصوص التي سيبتكر شكل أدائها وليرتجل شخصية الدور وعلاقته بالدور، ثم يبني عبر التدريبات الطويلة علاقته بالآخرين ويتواصل مع تصورهم لأدوارهم وتبلور هذه الأدوار. كان التدريب يهدف إلى بناء العمل كأنه خلق لجوقة ينمو فيها كلّ دور في اتجاه التناغم، أو خلق موقع في النغم الجماعي. موقع ينبع من خيال الممثل ومن صوته وشخصه وتصوّره وتجربته. وتقول ميراي إن إعداد هذه المسرحية كان تحريضاً لكوامن الخيال والخلق لدى الممثل.

مثّلت ميراي معلوف أدواراً رئيسية في عروض منير أبو دبس **جبران الشاهد، الظلال ويسوع في سرّ الآلام**. كما مثّلت في المسرحيات التي أعاد أو دبس إخراجها وتم تصويرها للتلفزيون (...).

تعتبر معلوف أن أهم ما يقدمه منير أبو دبس للمثل هو تمرينات الحضور على الخشبة.



منير أبو دبس

الطوفان

ليلة ١٠ أيار/مايو ١٩٧١ عرضت **"مدرسة بيروت للمسرح الحديث"** عملاً مشهدياً لمؤسسها منير أبو دبس بعنوان **"الطوفان"**.

جاء العمل مفاجئاً ومختلفاً عن كلّ ما عرفنا من أعمال أبو دبس وما كان في الأجواء في تلك الأيام من تجارب وبحوث. كان واضحاً أنّ منير أبو دبس يمشي في طريق لا تلتقي ظاهرياً بأحد.

لكنّ لو فكّرنا قليلاً وتذكّرنا أنّ الزمن كان زمن نقد جذري للمسرح "المقتبس عن الغرب" كما شاع التعبير، زمن بحث عن الجذور و"عودة" إلى المنابع التراثيّة في الاحتفال المشهدي، لاهتدينا إلى مستوى من مستويات اللقاء.

أدّى العمل خمسة من طلاّب منير أبو دبس، الأصح من قدامى الممثّلين الذين كان قد درّبهم في فرقة **المسرح الحديث التابعة لمهرجانات بعلبك**. ولأبو دبس تاريخ مشهود مع تلك المؤسسة لكنّه انتهى إلى الانفصال عنها. فلما أسّس مدرسته خرج من التزامه. وتشكّل هذه المسرحيّة، خروجاً على المألوف وتجيء في خصوصيّة مسرحية. وينبغي التنبّه إلى ما يسمّيه أبو دبس **مدرسة** هو عمليّاً فرقة. والذين سمّاهم **تلاميذ** هم قدامى ممثّلي **مدرسة المسرح الحديث**. وتسمية "مدرسة" هنا توكيد على

البحث والحركيّة والاكتشاف المستمرّ. وهو يعتبر التدريبات طريق اكتشاف. وحتى الاحتفال أو العرض هو في نظر أبو دبس و"تلاميذه" لحظة في طريق الاكتشاف. عمليّة التمرين تمتلك في نظر أبو دبس صفة تقترب من الطقس وتتحرّك على ضفاف الأسرار. كانت مكان السرّ. أكثر سريّة أو مهابة من خشبة المسرح نفسها.

لم يتوقّف أبو دبس عن التماس المسرح في حقل المقدّس. و"المقدّس" هنا ليس بالضرورة المقدّس الديني. كل كشف وتواصل على مستوى العمق له صفته الأسراريّة. ولَمّا انفصل منير عن مهرجانات بعلبك سمح لنفسه بارتياد أحلامه المتطرّفة حول المسرح، فعاد هو أيضاً إلى منابع إلهامه الأول.

لم يلتمس أبو دبس جذور المسرح حيث التمسها زملاؤه في سائر البلدان العربيّة، أي في الموروث الشعبي. التمسها في منابع مختلفة كما سيتبيّن لدى عرض **الطوفان**.

الطوفان:

في "**الطوفان**" كان منير أبو دبس أمام التحدّي، يستنطق مجموع تجاربه، لكنّه في الوقت نفسه يستدعي أقاصي أحلامه.

منذ العنوان "**الطوفان**" تحضر الإشارة إلى المنبع التوراتي والكتب المقدّسة التي جاءت بعد التوراة، (وإن تكن قصّة **الطوفان** بابليّة قبل أن تكون توراتيّة). لكنّ العنوان يريد أن يقول ما يتجاوز قصّة **الطوفان** بذاتها. **الطوفان** هنا حالة الإنسان الهالك والباحث النازع إلى الخلاص. والشخصيات (التي لا أسماء لها ولا تحديد لأدوارها) مرميّة في الغمر ولا سفينة غير سفينة الرجاء والنشيد أو التعالي والابتهال.

لا سفينة غير "سفينة الذات". فالنصّ مبنيّ على بعض الحالات وعناصر القصص التوراتية مثل سدوم وعمورة ومقاطع من نشيد الأناشيد؛ لكنّه لا يتقيّد بالنصّ التوراتي، بل يعيد كتابته بتنظيم جديد يتداخل بإشارات وأساطير يونانيّة وأخيلة وتراتيل وتعبيرات وضعها أبو دبس ليكتب الحركات الثلاث التي بُني عليها العمل. وهو يدخل النص التوراتي في تقنية تخرجه من السرد إلى الإشارة. ومع أنّه قد التمس البعد المأسوي أو المنطلق المأسوي في التوراة، فإنّه قد حوّل مسار المأسوية فيه. المأسوية في التوراة لا تمضي إلى نهاية الشوط، بل تتّخذ مساراً غنائياً يستبدل العنف المأسوي ويَحلّه بالحضور الإلهي أو التدخّل الإلهي، بالإنقاذ أو العقاب. هكذا تخرج المأسوية في التوراة إلى التعليم والعبرة.

في "**الطوفان**"، تحضر العلاقة المأسوية أو الموقف المأسوي، لكنّها علاقة لا تُحلّ. فالموقف يمتلك معناه في ذاته ويحتفظ بكل عنفه وتوتّره. إنّه عنف لا يحلّه تسويغ ولا تفسير، لا عقاب ولا غفران ولا إنقاذ ولا تحقق إرادة عليا أو خارجة عن الإنسان. يبقى الوضع المأسوي معلّقاً، كأنّ أبو دبس يقول مع النفري: "إركب سفينة ذاتك، ولا ترفع شراعاً، فإنّما الهدف بلوغ الشاطئ ولا شاطئ".

في هذه المأسويّة لا خروج. الحركة العامة تبلغ العتبة، ولا ينفتح الباب ولا تلوح الطريق. وبلوغ العتبة في هذه المأسوية ليس جماعياً. كلٌّ يصل إلى عتبة تحمله إليها طريقُه. لكن لا عزلة بين العتبات، كما أنه لا عزلة بين الطرق. الباحث وحيد وعلى لقاء مع الآخر في وقت واحد. بل كأنّ الوحدة هي ما يجعل اللقاء ممكناً وفريداً. التجريب هنا تجربة، طقس ندامة ونشوة تضرّع ونهوض إلى خلاص.

لذلك فالشخصيات في هذا **الطوفان** لا تتواجه أو تتقابل ولا تتحاور ولا يربط بينها غير اتجاه الصوت والتطلّع إلى الهدف الواحد. فهي متجاورة لا متحاورة. لا تتميّز من بعضها بالملامح بل بحرارة النشيد، وكمال الارتماء في الغمر، والقدرة على إسلام الجسد والصوت والروح لصرخة الرجاء. والنشيد ليس صوتياً وحسب بل هو كلّيّ، أي جسديّ وجدانيّ صوتيّ. حتى أنّ مدرّبة فرقة باليه (هي آني دابات) أرادت أن تضع كوريغرافي وتخرج باليه ارتكازاً إلى هذا النص وأصوات اللاعبين فيه.

لم يتوزّع النص على أدوار للشخصيات الخمس. فاللاعب هنا مغامر. أنّه مسقط للمصير الإنساني بحيث لا تصحّ عليه تسمية الممثّل.

ويمكن القول إن أبو دبس قد ألّف نشيداً جسدياً. حيث الصوت البشري للممثّلين الخمسة هو الآلة الموسيقية وهو المؤثّرات الطبيعية كصوت الريح أو هدير اللجة. والأصوات ليست غناء، وليست كلاماً خالصاً. هي كلام متداخل بنوع من التصويت. كان هناك توزيع اختباري تبلور عبر إعادات عديدة جداً واستقصاءات طويلة حتى استقرّ على صورة أو التقى بصورة يمكن التحرُّك بدءاً منها. لم يكن ذلك في شكل جوقة منظّمة تتشارك في الأداء. كان صورة أناشيد صوتيّة جسدية تتجاور تتداخل تتبادل الصدى والأثر وردّ الفعل، حيث الجسد نفسه مرميّ في موج الحركة والتولّه والجموح.

شارك في العمل الممثّلة البارعة الراحلة رضى خوري وميراي معلوف وجوزيف أبو نصار وصبحي أيوب وميلاد داوود.

النصّ المستقى من أعمال إنسانيّة كبرى هو منظومة لحظات:

الحركة الأولى : تقدّم ذروة الموجة وانكسارها، عند هذا المنعطف أو المنقلب الصاعق: لحظة اكتشاف الخطيئة (لوط الذي سقته ابنتاه خمراً لتضطجعا معه، وهو في لحظة صحوه واكتشافه للإثم المروع. أورفيوس لحظة استعاد أوريديس وفقدها في وقت واحد).

الحركة الثانية : النهوض من الحضيض إلى الأمل؛ والطريق هو الشوق والوجد: تعبر الحركة على مقاطع من نشيد الأناشيد وابتهالات ألّفها أبو دبس على غرار نصوص الوجد.

الحركة الثالثة : متعددة الحالات والمواقف متنوعة الصور: صورة الأنثى الحامل، وتعابير الصيف والثمار. نضج الثمر. الخطيئة وهابيل، عصافير الربيع الأول، الوقوف في الحلم.

هذه مسرحية مبنيّة على المشاهدة والسماع ولا يقدّمها الوصف أو التلخيص. كانت لحظة مميّزة في مسيرة المسرح العربي واللبناني خاصة في تلك المرحلة التي شهدت تجارب وتحوّلات في فهم المسرح، وفي إنتاج الأعمال المسرحية. وهي على تفرُّدها في الاتجاه تقع داخل تيار البحث عن "**مسرح أصيل**" أو خصوصيّة مسرحيّة عربية.

لكن العرض الذي قُدِّم لم يكن فيه ما يذكّر بأي شكل موروث. وإذا كان ثمة بحث عن الأصول والجذور فإنّ إخراج هذه الأصول التي عاد إليها منير أبو دبس لا يشبه أيّ شكل نعرفه. وربما اقترب من بعض أشكال الباليه كما تطوّرت في عقود

لاحقة. لذلك فإنّ مسرحية **الطوفان** تبدو لي مثار تساؤلات لأنّها قدّمت مقترحات مسرحيّة جديدة.

شاهدت عرضها الأول منذ أكثر من ثلاثين سنة، وأتيح لي عام ٢٠٠٣ أن أتذكر مع منير أبو دبس:

– كيف جاءت فكرة هذا العمل بعد تاريخك الطويل في المسرح وفق التصوُّر الأوروبي والتراث الأوروبي؟ كنتَ قد بدأت مع فرقة "المسرح القديم" (الإغريقي) في السوربون، وواصلت العمل، زمن مهرجانات بعلبك، من ضمن تقاليد المسرح الأوروبي وحركات التجديد فيه. مع "**الطوفان**" خرجت فجأة من هذا كلّه ودخلتَ في طريق مختلفة. تخلّيت عن النص المكتوب بحسب المعايير المسرحية الأوروبية، بل تخلّيت عن تقاليد الظهور على المسرح، وفي أساسها الحوار والتواجه وتصادم الإرادات والسيكولوجيات والمصائر وانفتاح طرق جديدة عبر ذلك. تخليت عن القصة والحوار والشخصية ودخلت تجربة جديدة. هل نسمّيها رحلة الصوت؟ نشيد الجسد؟ أم تجلّي أعماق الكائن؟

ما المأزق الذي وصلت إليه مع المسرح الغربي؟ وكيف اكتشفت هذا الطريق؟ عبر القداس؟ لكن القداس ليس صراعياً، إلاّ كصراع للإنسان مع نفسه.

أين هي مسرحيّة **الطوفان** من هذه الاحتمالات؟

منير أبو دبس : أجد تعبيرك "تجلّي أعماق الكائن" أقرب إلى وصف **الطوفان**. فالحركة والصوت فيها جاءا كنوع من إشارة لِما يحدث في رؤيا الممثّل.

بدا لي أنّ الحضور الفنّي الشرقيّ قد سلك درباً غير الدرب اليوناني–الأوروبي منذ بدايات هذا المسرح، ثم التزام أوروبا بهذا الفهم للمسرح كصراع: صراع بين موقفين أو صراع مع قوة متجاوزة أو مع القدر. بدا لي أنّ هناك كتابات شرقيّة تميّزت بوقفة خاصة، بينها التوراة. في هذه الوقفة بدت محاولة اتّصال وإنهاض حضور عميق نحو آفاق بعيدة خاصة. واعتبرت من المهمّ جداً أن ينهض الفعل المسرحي على إثبات أو تجسيد الشيء الذي يُدلّ عليه في هذه النصوص.

الآن كيف يقدر المسرح أن يثبته؟ بالطريقة التالية: إذا استطاع الممثّل أن يعيش فعلاً هذا الشيء المدلول عليه فوق خشبة المسرح، بخياله، بصوته وجسمه، يصبح كأنّه شهادة على وجود هذا الشيء. كأنّ الممثّل يقوم بتجربة ليقول ما إذا كان هذا الشيء يعاش أم لا.



"الطوفان" (بيروت)

- لكن في هذه الحالة لا نعود نقدر أن نتكلّم على ممثّل. ولا بدّ من تغيير التسمية لأنّ المدلول عليه بالكلمة شخص مختلف له دور مختلف. ربما أمكن اعتماد كلمة الكاهن أو "اللاعب" بالمعنى الفلسفي البعيد، حيث اللاعب لا تعني العابث ولا طالب التسلية بل المغامر طالب الكشف والمتقدّم للتجربة، أي بمعنى المتحرّك نحو غير المتحقق. وهنا يصير هذا اللاعب أو الكاهن نوعاً من مسقط لتجربة إنسانيّة تتجاوزه لكونها اختباراً يمسّ المصير الإنساني. لكن مع فارق أنّ هذا المصير الإنساني لا يُلعب أو يُمثّل بمجموعة أشخاص متقابلين متصارعين، وإنّما كلّ شخص على الخشبة هو مسقط مختلف متميّز للحدث. وهو في داخل نفسه وتطوّراته يقدّم نوعاً من تكثيف أو تلخيص أو بثّ لهذا الحدث التراجيدي. والتراجيدية هنا ليست أفقيّة (بين فاعل وفاعل مقابل بين قوة ذاتية وقوة شمولية، بل عمودية).

منير أبو دبس : فعلاً يجب أن نجد تسمية مختلفة. أن نجد كلمة أقرب إلى الرؤيا. هنا لم يعد عند الممثّل همّ التقنية والتعبير والشطارة والإدهاش أو همّ رسم شخصيات أو التعبير عن أحداث ومشاعر. إنّه لا يرسم بل يستسلم لرؤياه بالصوت والجسم.

- لماذا تقول يستسلم ولا تقول يستقبل أو يتفاعل؟

منير أبو دبس : أقدر أن أقول يتفاعل. وحين أقول يستسلم فإنّني أعني أنّه يُسلم صوته.

كل شيء يربط صوته وجسمه بمربّعات وأفكار متّفق عليها، صار يجب، لصالح هذه الرؤية، أن يتخلّص منها. التفاعل أكيد، وأكثر من التفاعل يجب أن يعطي نفسه. هنا يصير الصوت والحركة عناصر غير متّفق عليها، عناصر تأخذ بُعد الغرابة بالنسبة لنا ولصاحبها. صحيح أنّنا هنا في إطار ثقافي، ولكن الطلب الأقصى هو أن يصل الفعل المسرحي إلى الاستغراب الكامل. لأنّ ما نراه هو أبعد مما تدلّ عليه الكلمة.

- هل كتبت النصّ مسبقاً، أم أثناء التمارين؟

منير أبو دبس : بدأت أكتب النصّ قبل التمارين. في البداية كنت مأخوذاً بالعبور الذي يدلّ عليه النص. فهو لم يُكتب للتمارين، أي لم يكتب للجسد بل للتأمّل. ثم لَمّا بدأ الفعل المسرحي صار النص يتكامل بتسابق مع حركة اللاعبين. النص يسبق. لكن الفعل المسرحي ليس بذاته الهدف. الهدف هو الرؤية. وهذه الرؤية كان لها وقت وكانت حتمية. بدأت تساؤلات لها علاقة بالأسئلة الجوهرية.

ومن جهة ثانية كان عندي تساؤلات حول الفعل المسرحي. في المسرح مشيت في طريق طويل منذ الفرقة القديمة في السوربون حتّى مهرجانات بعلبك. بعد المرور بكل هذه الخطوط الأساسيّة للمسرح صار عندي تساؤل حول فعل المسرح بالذات وحول وجودي الشخصي وصلة هذا الوجود بالمسرح والكينونة؛ وأرى أنّها كانت مرحلة أساسيّة. والطوفان أول عمل قمت به في المسرح الصغير لما انفصلت عن مهرجانات بعلبك وأردت الانعزال فيه وخوض التجربة.

- لم يتّضح لي كيف اخترت المشكلات والطرق التي يخرج إليها الفريق في الحركة الثالثة الأخيرة. فيها دروب متنوّعة جداً. هذا التنوّع فيها غير موجود في البداية ولا في الحركة الثانية خاصة. في الحركة الثانية هناك نوع من هارموني كاملة متكاملة تتولّد حول نشيد الأناشيد والشوق الناهض في الحركة كلّها في اتجاه الحركة الثالثة.

لكن في الحركة الثالثة، مع أنّ الأشخاص طالعون من ضوق واحد ومن اندفاع واحد، نراهم يتشتتون ويصلون إلى مطارح مختلفة. طبعاً هذا يتجلّى تفرّقاً في الحركة الثالثة. قلت لي إنّهم يصلون إلى عتبات. لكن هنا كل منهم يصل إلى العتبة الخاصة به. كل واحد منهم يدقّ باب سرّ خاص ومختلف.

منير أبو دبس : صحيح. وفي الحركة الثالثة كأنّ التوازن الذي كان في الحركة الثانية فُقد. وندخل أحياناً في شيء من العنف. أحياناً عند هذه العتبات تظهر أفعال من العنف غريبة، وغريبة عن العهد القديم الذي كان نبعاً للمرحلتين الأوليين.

- لكن العهد القديم عنيف. عنيف جداً.

منير أبو دبس : مؤكّد. لكن ليست "المسرحيّة" من مناخه حصراً. ليست كل لحظاتها من العهد القديم. بل أخذت من مناخات مختلفة، هندية، يونانية... هنا في النص مناداة لكي يذهب الشخص بعيداً وأبعد، بالأحرى نحو تمزيق ستائر.

- أي يدقّ على باب السرّ.

خبّرني عن تجربتك مع موسيقى اللغة الآرامية، وكيف جربت أن تستقطرها وتستنبطها من العربية. العربيّة موسيقية وأنت تحبها. أنت ممن يطربون للعربية الفصحى. وأعمالك المهمّة كانت باللغة الفصحى. ونوعيّة شغلك عليها يبيّن أنّك تحبُّها. لم أشاهد أعمالك بالعاميّة ولا أعرف إن كانت نجحت. لكن أخبرني كيف تبحث عن موسيقى الآرامية في العربية.

منير أبو دبس : بين العربيّة والآرامية، التي أعرفها من خلال الإنشاد، لم يكن هناك أي فارق في نفسي وفكري. بل كأنّ الثانية أغنية الأولى. طفولتي كانت في الجبل في لبنان. وأول تأثيرات واندهاشات وصلتني كان بينها أصوات الليل والطيور. لكن مع هذا وصلتني الأناشيد الآراميّة، خاصة عند مرافقة قداس الموتى والجمعة العظيمة. كانت تتركني بذهول وغموض لا أفهمه. وأول دموع فيها فرح رهيب واندهاش حصلت في تلك المناسبات. ثمّ الستارة السوداء في الجمعة العظيمة. هل هناك ربط واتصال بين لحظات التوراة التي اقتبستها وبين ذلك الاندهاش الإنشادي؟ لا أعرف. لكن ذهبت مع اللغة إلى أقصى ما أستطيع. وبما أنّ العربية والآرامية أختان، والآرامية بلغت درجة كبيرة وبعيدة من الموسيقى والإنشاد، ولا سيما أنّها أناشيد قادمة من القرن الخامس، بل لم توجد بالنسبة لي إلاّ كأناشيد، صارت اللغة عندي نبع الموسيقى. فلمّا بدأت العمل على "**الطوفان**" بالعربية الفصحى أسلمت نفسي للموسيقى الآرامية وجاءت الإيقاعات عفوياً. العمل الذي قمت به في العربيّة كانت له موسيقاه الخاصة، وهي التي كنت أرصدها وأنتظرها والتقيت بها. كأنّ الموسيقى سافرت من الآرامية إلى محجّتها العربية. وكأن المنبعين التقيا. الموسيقى جاءت من قلب العمل ولم أصطنعها. جاءت من حركة الممثلين

وتنفسّهم، من البناء والغياب. أطلّت الموسيقى بالخطف والمدّ والسكون وإحلال الصمت. الممثّلون كانوا مدهِشين ومفاجئين.

في **الطوفان** تركنا حتّى المسرح ولم يبقَ إلاّ الانخطاف والموسيقى.

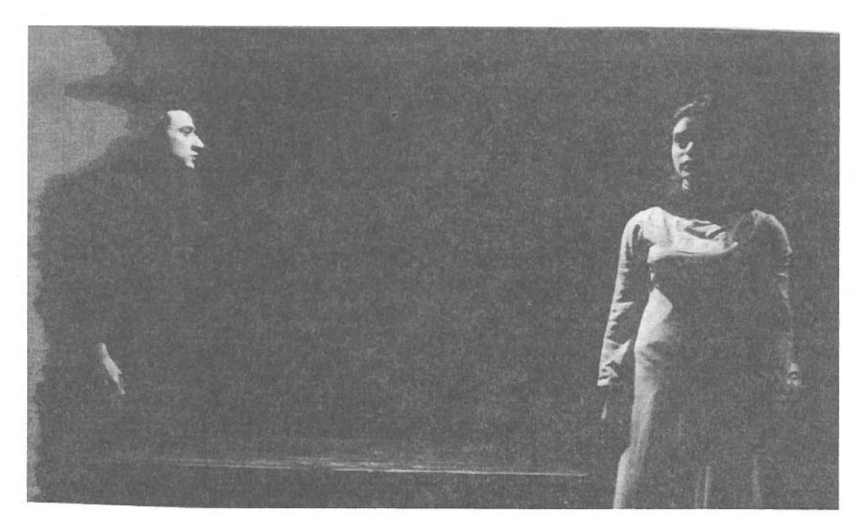
يوسف الخال كتب يومها عن النشيد والبعد الموسيقي في "**الطوفان**".

- تهمّني خاصة في قضيّة "**الطوفان**" ظاهرة صوتيّة أو لعلّها موسيقيّة: كيف فتحت الصوت الإنساني على مجالات خارج اللغة. على لغة ثانية عند حدود اللغة، لغة جسدية محضة، تعبيرية، أو لا تعبيرية لكن فالتة. هذا الصوت الفالت من اللغة، من الحدود، مع ذلك هو يقول. أي هناك محاولة للقول تتعدّى الأبجدية، تقف على حدودها أو تبلغ ما وراءها. الكلام الذي وُضِع على ألسنة الشخصيات هنا لم يعد مهمًّا، أو لم يعد مهمًّا إلاّ كحالة. لقد كان كلاماً للجسد. فالممثّلون كانوا في حال من الانطلاق والانتشاء الروحي والهذيان الجسدي، وأقدر أن أقول النشيد الجسدي، بل هم الذين كانوا النشيد. شخصياً أدهشني الممثلون أكثر مما أثّر فيّ النص. بل أحسست أنّ النصّ له امتدادان يتجاوزانه، أو له عمقان بعيدان، واحد في خيال منير أبو دبس وواحد في أجساد اللاعبين وأصواتهم.

لديّ إحساس أنّ "**الطوفان**" ولدت يوم بدأتَ التمرينات مع الطلاب-اللاعبين، واستمرّت تنمو كلّ يوم وتتعمّق، حتّى وصلت إلى لحظة. أعتقد أنّ اللحظة التي شاهدناها أو كنّا شهوداً عليها ليست كلّ الطوفان. بل لحظة من لحظات تناميها وتحرُّكها. لحظة من لحظات الوصول. ولا بدّ أنّه كانت هناك لحظات وصول سابقة في جلسات أو إعادات سابقة مرّت وما رأيناها. ولو تابعتَ تقديم **الطوفان** مدة

أطول لكنّا شاهدنا مسرحية ثانية. كأنّ المسرح فجأة صار نوعاً من طريق بدل أن يكون لحظة ثبات أو وصول. هذا طبعاً يصحّ على أي برفورمانس أو عمل موسيقي. والفن يتّجه نحو القبض على الفوري الفريد الحدسي أي غير المقنّن، غير التقني والمتقن، الفورة لا النمط. لا أعرف إن كنتَ كررت هذه التجربة بهذا المستوى في عمل آخر. كانت لحظة خاصة لا تشبه أي شيء. خسارة أن تكون توقفت. ربما كنت تقدر أن تلتقي بأي نص آخر صوفي أو تراجيدي. كان يجب أن تمشوا مع هذا النهر وتمشوا إلى أبعد. لماذا وقفتم؟

منير أبو دبس : لا أعرف. ربما خفنا.



"الطوفان" (بيروت)

– لأي درجة كانت "المسرحية" قدّاساً؟ لكن ليس "القداس الماروني" بالتأكيد، كما ردّد البعض يومذاك. يمكن القول إنه قدّاس ما. ربما قدّاس منير أبو دبس.

منير أبو دبس : صحيح. قدّاس ما. لَمّا قالوا إنّي أخرجت قدّاساً مارونياً ربما أحسّوا بما كان في طفولتي حين كنت مغموراً بنوع من أصوات ونوع من أناشيد طبعت حساسيتي. وهذا حقيقي. كنت في عمر ستّ أو سبع سنوات أبكي ولا أعرف لماذا حين أسمع الأناشيد الآرامية مع أنّني لا أفهمها. كنت أؤخذ بشكل عميق وخاص وأبكي. لم أكن أعرف لماذا تُرتَّل، ولم تكن الأصوات كلّها مضبوطة. لكنّني كنت أبكي وأجد فرحاً في البكاء.

– كنتَ في الماضي زمن **مهرجانات بعلبك** تحكي عن المسرح الكلي. هل فكرة هذا المسرح هي التي جاءت بك إلى "**الطوفان**"؟ أي حالة المخرج كمؤلّف كلّي للعرض المسرحي؟ أنت هنا أعددت النص وكتبت ووجهت الممثلين واخترت المكان العاري ونوع الإضاءة والتوجّه والتعامل مع الصوت. والمسرحيّة، إن صحّت التسمية هي نشيد ورقص وجوقة ونحت أشكال وأوضاع وهي ابتهال، وأنت هنا مؤلّف لغة كليّة.

هل تمّ نموّ العمل بالشراكة مع الممثّلين لكن بتوجيهك؟ هل كانت مسيرة علاقة حرة بالنصّ وعمل جماعي بقيادتك؟ اللغة والصوت والحركة كانت، في رأيي، كوريغرافي. هل كانت كوريغرافي أم انبثاقاً من مقتضيات تآلف اللاعبين مع النص وتعبيرهم؟

منير أبو دبس : **في الطوفان**، بما أنّ السينوغرافيا والحركة على الخشبة كان لها حقوق بحدّ ذاتها، ولم تكن حاضرة كي تخدم النصّ مباشرة، كانت تلتقي مع النصّ لإعطاء معنى والدفع نحو معنى واحد. صحيح أنّ النصّ يدلّ على ذلك المعنى أو ينضح به، لكنّ الحركة والموسيقى تبحثان عنه. كأنّ الحركة تكشف الخبايا التي يعجز النصّ عن بلوغها. وهذا يدخل ضمن دائرة حضور الممثل بجسمه وصوته.

الطوفان حقّقت نوعاً من الانسحاب من الاستعراض المسرحي. جاءت كحضور قوي ومطلوب كأنّه الكشف الأساسي؛ إنّه حضور الممثّل، وحضور الصوت. هذا الحضور جربنا أن نلمسه دون أن نعطيه شكلاً استعراضياً. حاولنا ألاّ نجعله يتّخذ أشكالاً ليدلّ على حاله.

هناك نوع من الانسحاب من الاستعراض لصالح الحضور. آنذاك، حتّى النصّ أصبح بلا قصة ولا حوار، فقط الالتقاء في النظر نحو النهايات ذاتها. شراكة في المسير. وكلّ من اللاعبين يخبّر عمّا يرى لمواصلة البحث وإكمال المسير.

هنا الإضاءة أصبحت أبسط ما يمكن. مع أنّني في السابق كنت أهتمّ كثيراً بالإضاءة، أستعمل عدداً كبيراً من البروجكتورات وكلّ التقنيات التي أستطيع الحصول عليها. كنت أقصد أشياء كثيرة من خلال الإضاءة. هنا بقيت الإضاءة مهمة وتتحرّك على الوجوه، لكن في الوقت نفسه صارت أبسط ما يمكن. كان هناك ثلاثة مساقط تجيء منها الإضاءة الثابتة. وأجريت المراجعات أو التمرينات ضمن هذه الشروط. الممثّلون يتحرّكون وتتحرّك الإضاءة نفسها عليهم. الحركة لم تكن استعراضية. مجرّد سكون.

– لكنّني أذكر أنّ الحركة كانت حاضرة ومهمّة ومتواصلة.

منير أبو دبس : لم تكن مقصودة لترسم. الحضور هو السابق. الحركة تلبّي. في الطوفان لم يعد هناك إلاّ بلوغ الحضور. آنذاك الكتابة صارت بحاجة إلى مناخ، إلى كتابة خاصة منسحبة من الواجبات المسرحية أي متطلّبات العرض والحركة والصراع. وبما أنّني كنت مأخوذاً بشرقيّة هذه التجربة التي هي من العهد القديم، وخاصة بعض المواقع مثل سدوم وعمورة وكذلك مشاهد من أورفيوس ورؤيا يوحنّا، كأنّها أسرار مع كل الألوان الغريبة القاسية، انتهيت بأن أتركها تتمّ ككتابة.

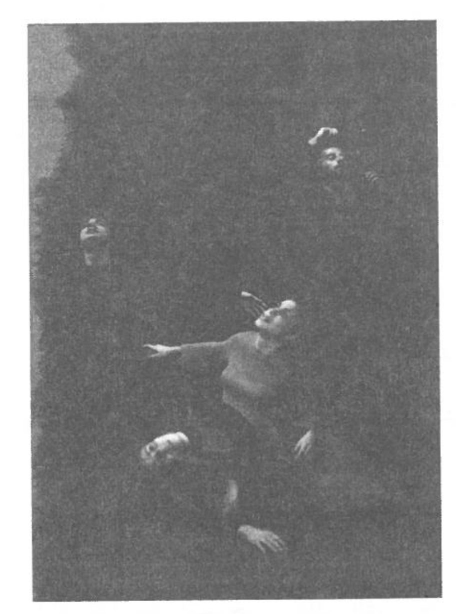
لم أكن أكتب النصّ ثمّ أجري مراجعات. بل أبدأ بخمس جمل أو صفحة وأبدأ التمرينات، ثمّ أستزيد كي ألبّي ضرورة الحركة والسير في العمل.

– تقصد النموّ العفوي للفعل المكتمل، الذي يستدعي عناصره الحركيّة والصوتيّة والمعاني.

منير أبو دبس : وفي الوقت ذاته كنت معنيّاً بالصلة بين الممثّلين. كنت أحرِّر الممثّل من أي طلب تعبيري تمثيلي كي يعي بنفسه موقفه إلى الحدّ الأقصى. وكنت أجرّب أن أطلب منه بحسب إصغائي له. طبعاً لم يكن مسرحاً ارتجالياً. كان هناك هدف قائم ومطلوب وهو اللقاء والتجاوب باستمرار بين اللاعبين الخمسة. وكان همّي أن يكون لديّ إصغاء كامل للخمسة. وكلّما طلبت من أحدهم أن يكون هو الفعّال في وقت معيّن ينتقل موقع الفعاليّة والانبثاق من شخص إلى شخص ويتموّج التشكيل وتُفتح الكتلة في مواقع متواليّة وتُكتب حركة الحضور.

– لأي درجة تعتبر اللاعبين في ذلك الوضع جوقة (ليس جوقة غنائية) بل جوقة بينها نوع من تواصل داخلي.

منير أبو دبس : **الطوفان** من ناحية شغل الممثّل كانت مكاناً مهماً للممثّل. كان الواحد منهم في حالة إصغاء تامّ لذاته وإصغاء تامّ للرفاق حوله. في الوقت ذاته كلّ منهم يمشي وحده ويمشي مع الآخرين. الممثّل في تدريباته يجب أن يستسلم لخياله العميق الذي يظهر كجواب على مناداة صوتيّة وحركيّة عند رفاقه. لذلك كان ينبغي أن يتمّ الشغل جماعياً ليتحقق شرط التجاوب. لأنّ هذا التنادي بين المجموعة هو الأساس.



"الطوفان" (برلين)

– عندي سؤال أحمله من سنين: كان هذا الشغل سنة ١٩٧١. في تلك السنوات (٦٧ وما بعدها) كان هناك تيار عام في المسرح العربي، الذي هو البحث عن جذور تراثيّة وبحث عن مسرح أصيل غير غربي. أنت لم تمشِ ولم تتجه حيث بحث المسرحيون (الحكواتي، صندوق الفرجة، مسرح البساط، الكراكوز، ...) مع أنّنا حضرنا معاً مسرحية الصديقي عام ١٩٦٤ "**مقامات بديع الزمان الهمداني**" وأذكر أنّها أعجبتك. أتساءل: أنت لا تقدر أن تكون خارج المناخ العام، مناخ البحث مهما كانت خصوصيّة مسيرتك وطفولتك. لذلك أبدأ بها السؤال: لماذا أوقفت الترجمة عن المسرحيات الغربيّة في تلك المرحلة نفسها؟ هل كنت أيضاً تبحث عن جذور؟

لكنّك لم تذهب إلى جذور جاهزة مما اعتُبِر مسرحاً تراثيّاً. مع ذلك "رجعت" إلى تراث، رجعت إلى الطقوس. الآخرون لا يستطيعون الرجوع إلى الطقوس الإسلامية لأنها لا تزال تحتفظ بزخمها الديني الذي يرفعها أو يحجبها عن المدينة وحياتها الاحتفالية. وإذن لعلّك رجعت إلى عمق ما، الذي هو عمق الطقس الآرامي والإنشاد الآرامي، وأخذت من التوراة التي صارت ملحمة تاريخيّة أكثر مما هي كتاب ديني، أي فقدَت بعض (وليس كلّ) صفتها الدينيّة. ولكنّها مليئة بالقصص والرموز والألغاز التي تعاقبت عليها التفاسير والتآويل المسيحيّة والإسلامية. هكذا رجعت أنت أيضاً إلى تراث، إلى محلّ ليس عنده أشكال ناجزة، لكن عنده أسرار (غير الأسرار بالمعنى الديني) وعنده فنّ، والفنّ كان دائماً جزءاً من مناخ حضوره. فعلى امتداد التاريخ المسيحي كان الفنّ جزءاً من المناخ الديني وحتّى الطقسي في بعض الأحيان. ولهذا اخترت أن أكلّمك على **الطوفان**. فهي تقع في

سياق حركة البحث عن جذور تراثيّة. لكنّها صوت خاصّ ومختلف. غير أنها في رأيي مهما اختلفت تندرج داخل مناخ البحث.

كانت "**الطوفان**" عبارة عن نشيد، نشيد صوتي جسدي يخرج من التقاليد المسرحيّة والقصة والحوار ويتقدّم كجوقة، كجوقة لا تنشد بصوت واحد بل تتحرّك في لوحات متواليّة. هل بدأت بشكل عفوي، ثمّ انتبهت واكتشفت الموضوع وذهبت فيه بعيداً...

منير أبو دبس : كنت أعرف دائماً أنّني أفتّش عن شيء عميق كأنّه مخبّأ لي. كان هذا إحساسي لَمّا جئت من فرنسا بعد غياب تسع سنوات. وأعتبر أنّ الأعمال التي قمت بها بدءاً من المسرح اليوناني إلى المسرح الحديث كانت درباً للوصول إلى كشف هذا المكان الذي مثّلته "**الطوفان**".

صحيح أنّ **الطوفان** كان فيها أمران مختلفان وأساسيّان هما الإنشاد والرؤيا وهما من خصائص الخلق الفني الفكري للخيال الشرقي، وتحديداً في منطقتنا. ولَمّا اخترت بعض الأساطير الفينيقية واليونانية والنصوص لكتاب عرب، فقد كنت أطرق أبواباً تخصّ هذا التفتيش عن فهم خاصّ وأعمال إبداعية خاصة تحققت في منطقتنا. وباختصار أقول إنّني وجدتها تتميّز بالإنشاد والرؤيا. وبدا لي الإنشاد بمثابة الحوار أو كبديل للحوار وبدت لي الرؤيا بديلاً للانفعال. وقد أصبح الإنشاد والرؤيا مركزاً وأساساً في مذهبي وتدريباتي أبني عليهما في شغلي على الممثّل وفي فهمي للأعمال المسرحية.

– هذه المسرحية، ما علاقتها بغروتوفسكي، إذا تجاوزنا قصة "المسرح الفقير"؟ لأنّ غروتوفسكي جاء بعمل مختلف. تذكر لَمّا خرجنا من مسرحية "**الأمير كونستان**" التي عرضت في بيت الدين، قابلنا الممثّلة، فبدت لي كأنّها تطير، أو قادمة من مكان غريب. وهذا ما يجعلني أقول بوجود علاقة بينك وبين "**الأمير كونستان**".

منير أبو دبس : غروتوفسكي وذهول لاعبيه أول مرة شاهدته فيها في الأوديون بباريس، أثار اهتمامي البالغ، لأنّني بشكل ما وجدت الحالات التي كنت أعيشها في المدرسة وليس في عروضي المسرحية. لأنّني في المدرسة كنت أجري تمارين أصل فيها إلى حالات من العلوّ. لكن عند العرض كنت أقدّم مسرحيات نسقيّة.

موقف غروتوفسكي من الممثّل يقدر أن يكون شبيهاً بموقفي، خاصة حين يقول إنّ الممثل إمّا قديس أو عاهر. أنا شخصياً أعتقد أن الممثّل إمّا قديس أو بهلوان. كما ألتقي مع غروتوفسكي في مبدإ **المسرح الفقير**.

لكنّ بيننا فارقاً أساسياً. صحيح أنّ غروتوفسكي يركّز على الجسم، كأنّه بتحرُّكاته وعذابه هو اللغة من البداية إلى النهاية. وفي تمارينه مع الممثلين يركّز تركيزاً شديداً على قدرة الجسم ويطلب تمرينات قاسية. أما أنا فأعتبر الجسم تابعاً ويصير عبر الحركة تجسيداً للرؤيا.. أعتقد أنّ بداية الأمور هي الرؤيا. والجسم إذاً قام بانفعال أو حركة مسرحيّة مستقلّة عن الرؤيا بحيث لا تسمح للرؤيا أن تنشل الجسم، أعتبر أنّ الموقف لم يتمّ، أم لم يتجسّد. لذلك فإنّ شغل غروتوفسكي مرتبط بتاريخ قابل للقراءة. "**الطوفان**" غير مرتبطة بتاريخ، مرتبطة بحالة ورؤية ووعد. وأنا جعلت

الفعل المأسوي في صورة معناها متضمّن فيها، وظلت مختلفة بمأسويتها لأنّها لا تفسّر. وأهميتها أنّها لا تفسّر وبقيت سؤالاً.

لكنّني كجمهور أو كحضور وصلني كلام الجسد وبدا لي أكثر بياناً من النصّ. حتّى أنّني أقدر أن أعتبر النصّ في هذا العمل– **الطوفان**– موسيقى؛ فهو كما بدا لي، الموسيقى التي أطلقت حريّة البيان الجسدي.

*

يشدِّد أبو دبس على العتبة في النهاية. العتبة لا تعني الوصول أو انفتاح الباب. فالطريق فعل أساسيّ ووضع أساسيّ. لكنّ العتبة ليست واحدة وإن كان الهدف واحداً. كلّ من اللاعبين يصل إلى عتبة طريقه. الخلاص فرديّ، وإن كان غير منعزل عن غيره. الخلاص هو على مسؤولية الذات. فكلّ خلاص هو في حالة لقاء دون أن يعني ذلك إلغاء الوحدة.

يتكلّم أبو دبس على الفعل المسرحي بوصفه فعلاً مأسوياً يتداخل فيه الطقس والفنّ. تـمّحي الفواصل بين الروحي والفنيّ. وكما أنّ الروحي يتجلّى في شباك الطقس، فإنّ الطقس هو أفق الفني. من هنا أنّ الفعل المسرحي عند أبو دبس ليس لازماً، ولا هو غاية ذاته. إنّه إطلالة على أفق آخر. وهو في هذا العمل إطلالة على الفعل المأسوي كما تمثّل في جماعة التوراة. لكنّهم حلّوه بحضور الله. أي حذفوا العنف الذي استُبدِل بالخلاص. أمّا أبو دبس فإنّه يوقف العنف على شفير المأسوي.

"الطوفان" (بيروت)

... وثـــمّ

١٩٧٠ انفصل منير أبو دبس عن لجنة مهرجانات بعلبك الدولية.
وأسّس أول مسرح اختباري في بيروت باسم "مدرسة المسرح الحديث".
قدّم فيه مسرحية **الطوفان** من تأليفه وإخراجه.
كما مسرحيات: **يسوع، جبران الشاهد، ظلال...**

١٩٧٢ قدّم **الطوفان** في مهرجان برلين العالمي.

١٩٧٧ قدّم مسرحية **وجه عشتار** مع ممثلين فرنسيين في **اللقاء الخامس للفنّ العالمي** في مدينة آلروشيل (5ème rencontre d'Art contemporain de la Rochelle). كما قدّمها في مسرح **الأوديون الوطني** (Théâtre de L'Odean) في باريس.

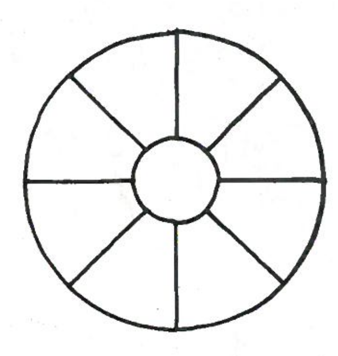
١٩٧٨- ١٩٩٨ عمل محترفاً للممثّلين في باريس والروشيل، مع وزارة الثقافة الفرنسية والأونسكو والبيت الثقافي لمدينة الروشيل، والبيت الثقافي لمدينة ران، والمسارح **منداپا** (Mandapa) و**مساحة الممثلين** (Espace Acteurs) في باريس...
في هذه المرحلة قدّم عدداً من المسرحيات، اقتباساً وإخراجاً في اللغة الفرنسية، منها: **نساء تراشدا** لسوفوكل، و**ماكبت النعاس** لشكسبير، **الخبز والنبيذ** لهلدرلن، كما نشر عدداً من الكتب بالفرنسية، منها: **كتابات للممثّل، النداء، وجه عشتار، البستان المغلق، ...**

١٩٩٩ يعود إلى الفريكة يؤسّس **محترفاً للتمثيل ومهرجان الفريكة** مع ابنه **جيل**، قدّم فيه مسرحية **موسيقى الألغاز**. **كما** قدّم **أدويب ملكاً** في مهرجان بيت الدين.

١٩٩٩- ٢٠٠٩ قدّم في الفريكة مسرحيات عديدة باللغة اللبنانية مقتبسة عن: **العم ڤانيا** لتشيخوف، **الكراسي** لإيونيسكو، ...
ومن تأليفه **إشارات في الليل، التنين، ساعة الذئب، ...**

٢٠١٠ قدّم **التمثال والحلم** من تأليفه وإخراجه. وهي الأقرب إلى تساؤلاته في البساطة والجمدة والاستغراب.





مدرسة المسرح الحديث

Theatre Antioche